

**”She’s a comely angel, sent to teach me
about all that is good in the world.”**

**- En analys av det kvinnliga objektet och det manliga
subjektet som idealiserar henne i filmerna The Virgin
Suicides, Youth in Revolt och Paper Towns**

Innehållsförteckning

1. Inledning	3
1.1 Ämne	3
1.2 Syfte och frågeställning	3
1.3 Teori och metod	4
1.4 Tidigare forskning	5
1.5 Material och källor	6
1.6 Disposition	8
2. Den fascinerande kvinnan och mannen som idealiserar henne	8
2.1 Relevanta begrepp	8
2.2 Mannen som norm	11
2.3 Närläsning av filmexemplen	12
2.3.1 The Virgin Suicides (1999)	12
2.3.2 Youth In Revolt (2009)	16
2.3.3 Paper Towns (2015)	19
2.3.4 Jämförelse mellan filmerna	24
2.4 Director/writersns önskan att ha en Manic Pixie Dream Girl	25
3. Avslutning	27
3.1 Diskuterande sammanfattning	27
3.2 Vidare forskning	28
4. Käll- och litteraturförteckning	30
Filmografi	30
Tryckta källor	31
Otryckta källor	31

1. Inledning

1.1 Ämne

”She never speaks about herself. She could be anything.”

Orden yttras av Oliver Tate i Richard Ayoades film *Submarine* från år 2010 och beskriver på många sätt och vis en typ av filmer de flesta av oss säkerligen har sett någon gång. En nördig pojke faller för en mystisk och alldeles lagom rebellisk flicka. Hans kärlek till henne för historien framåt, inspirerar honom till stordåd och hon får honom att för, troligtvis först gången i hans liv, våga ta steget från sitt trygga men trista liv och ge sig ut på ett äventyr. Flickan som blir hans musa och hela anledningen till hans aktioner vet emellertid vare sig han eller tittaren vidare mycket om och hon är ett tomt blad, redo att färgläggas av såväl den manliga karaktären som tittarens fantasier och önskningar om vem hon är.

Den här uppsatsen kommer att argumentera för att det inte är en slump att kvinnor och män framställs på detta vis gång på gång i filmerna, utan att det är ett strukturellt problem som kan förklaras via bland annat Simone de Beauvoirs begrepp om den Andre. Tre filmer kommer att användas för att diskutera detta, *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999), *Youth in Revolt* (Miguel Arteta, 2009) och *Paper Towns* (Jake Schreier, 2015). Diverse feministiska teorier och begrepp från den feministiska filmforskningen kommer att appliceras på de tre filmerna i hopp om att finna ett mönster och någon sorts förklaring till fenomenet.

1.2 Syfte och frågeställning

Syftet med denna uppsats är att granska relationen mellan det manliga subjektet och det kvinnliga objektet i den romantiska tonårsfilmen. Med utgångspunkt i de tre filmerna *The Virgin Suicides*, *Youth in Revolt* och *Paper Towns* som utkom mellan åren 1999-2015 kommer jag undersöka hur de kvinnliga karaktärerna, och till viss del även de manliga, framställs och vilken funktion deras rollfigurer fyller i filmen. Min hypotes är att jag kommer att finna ett mönster och samband som går att återse i alla tre filmer gällande hur kvinnliga karaktärer framställs i förhållande till den manliga i den här typen av filmer som riktar sig till en ung målgrupp. Kort och gott är mina frågeställningar följande:

- Hur framställs de kvinnliga karaktärerna i de tre filmerna *The Virgin Suicides*, *Youth in Revolt* och *Paper Towns*?
- Hur fungerar kvinnorna i relation till männen? Och vilken funktion fyller deras rollfigurer för filmen?

1.3 Teori och metod

De teorier som kommer stå i fokus för denna uppsats är i första hand de som kretsar kring feministisk filmforskning och feministiska teorier. Subjekt, objekt, mannen som norm och kvinnan som den Andre är begrepp som kommer att användas. Dessa begrepp knyter främst an till den feministiska författaren Simone de Beauvoir och de teorier hon lägger fram i sin bok *Det andra könet* som publicerades år 1949 samt filmteoretikern Laura Mulveys text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* från år 1975. Båda har några år på nacken, men teorierna som läggs fram i de båda texterna är aktuella även i dagens feministiska fält. Beauvoirs tankar om kvinnan som det Andra könet lyfts fortfarande fram i feministiska kretsar och har byggt grunden till den moderna feministiska debatten och Mulveys tankar om the male gaze, eller den manliga blicken, och kvinnans roll i film har präglar mycket av dagens feministiska filmforskning. För att tala om det kvinnliga objektet på film är dessa teorier nästintill ofrånkomliga och kommer därför ha stor vikt i uppsatsen.

Två mer samtida begrepp för att beskriva framställningen av kvinnliga karaktärer i filmen kommer också att användas för att diskutera framställningen i de tre filmerna. Nathan Rabins Manic Pixie Dream Girl och Theo Cateforis begrepp Rebel Girls är båda begrepp som myntats under 2000-talet. När Cateforis talar om Rebel Girls handlar det om ett kvinnligt subjekt, men trots att hon i den här uppsatsen är utbytt mot ett kvinnligt objekt finns det en hel del likheter med det som Cateforis skriver. Gällande Rabins begrepp Manic Pixie Dream Girl så har han själv tagit avstånd från det och till och med påstått att han ångrar att han någonsin myntade det.¹ Runt om internet definieras en den ena och en den andra kvinnliga karaktären som en Manic Pixie Dream Girl enbart med basis i att hon är udda och ”quirky” och på många sätt och vis har begreppet därför tappat sin ursprungliga betydelse i populärkulturen. Trots Rabins egen ovilja till the Manic Pixie Dream Girl så representerar begreppet ändå ett fenomen inom filmens värld som är värd att belysa. Utan att till fullo anklaga någon av de kvinnliga karaktärerna i mina tre filmexempel för att vara Manic Pixie

¹ Nathan Rabin, *I'm sorry for coining the phrase "Manic Pixie Dream Girl"*, hämtat från http://www.salon.com/2014/07/15/im_sorry_for_coining_the_phrase_manic_pixie_dream_girl/ (2015-11-24).

Dream Girls så kommer begreppet att användas som en del för att lyfta fram och problematisera den representation som kvinnor ofta ges i filmer. Vad Rabin idag än anser om sitt begrepp så har det fått fäste och ursprungsbetydelsen har fortfarande relevans för filmforskning eftersom det beskriver ett återkommande fenomen i samtida filmer.

Även Laura Mulvey har erkänt vissa brister med sin text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* och hennes begrepp den manliga blicken som med åren stundtals blivit kritiserat. I en intervju som Roberta Sassatelli gjorde med Mulvey och publicerade under namnet *Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture* berättade Mulvey hur hennes text var skriven som en polemik och hur begreppet idag behöver mer kontext än vad hon kanske hade då eftersom det finns olika sorters publik, åskådarpositioner och ett flertal olika sätt att isolera, distansera och bjuda in olika sociala grupper genom blicken.² Trots det kommer hennes text att användas i den här uppsatsen vilket beror på, som tidigare nämnt, Mulveys starka influenser på dagens moderna filmforskning och för att den manliga blicken tydligt syns i många av dagens filmer. Eftersom hennes verk har betydelse än idag är det lika bra att gå tillbaka till källan och använda sig av hennes teori och tankar.

1.4 Tidigare forskning

Feminism, genus och maskulinitet är inte ovanliga ämnen inom filmforskning och därför går det att finna en hel del skrivit om dessa ämnen. De tar alla upp tämligen olika aspekter och olika filmer och jag har försökt välja filmer som jag inte hittat något om kring den tematik jag själv skriver om. Jag har försökt lyfta in aspekter från olika verk och via kombinationer av diverse begrepp och teorier få fram det jag vill ha sagt med mina tre filmexempel. Eftersom den feministiska filmforskningen är så pass bred innebär det att det finns ett helt hav att söka igenom, och mycket av det som återfinns berör helt andra aspekter av de feministiska teorierna. Mycket av förarbetet till denna uppsats har gått ut på att sälla bort sådant som inte har varit av relevans.

Ingrid Lindells bok *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet* från 2004 diskuterar representationen av kvinnor i filmens värld, både gällande kvinnor som skapare av film och kvinnor som karaktärer i filmerna. Lindells verk innefattar bland annat konkret statistik kring det svenska filmutbudet år 1996 och hur många av filmskaparna var kvinnor

² Roberta Sassatelli, *Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture*, hämtat från https://www.academia.edu/8902046/Sassatelli_R._2011_Gender_Gaze_and_Technology_in_Film_Culture_An_interview_with_Laura_Mulvey_in_Theory_Culture_and_Society_28_5_123-43 (2016-01-01 kl. 16.11).

respektive män samt hur många av karaktärerna var kvinnor respektive män. Förutom att bidra med statistik diskuterar och problematiserar Lindell den skeva representationen och hon tar upp relevanta konsekvenser av att större delen av filmer som görs är filmer av män om män, och när kvinnor får se sig själva bli representerade är det ändå oftast en man som har skapat filmen.

I den akademiska världen tycks däremot ytterst lite vara skrivet om ett begrepp som Manic Pixie Dream Girls och förutom kortare nyhetsartiklar dyker enbart en annan träff upp i Lubsearch. Anna Blombergs kandidatuppsats från Örebro Universitets Institution för Humaniora, Utbildning och samhällsvetenskap kallad *The Manic Pixie Dream Girl – En karaktärsanalys av det kvinnliga kärleksintresset i romantisk komedi utifrån ett genusperspektiv* från 2013 är det resultat som närmast går in på begreppet. Medan Blomberg väljer att främst gå in på framställningen av kvinnan – denna Manic Pixie Dream Girl – så vill jag gå in djupare på relationen mellan den manliga och kvinnliga karaktären och hur de samexisterar i ett beroende av varandra. Det är inte själva definitionen av Manic Pixie Dream Girls som kommer stå i fokus i min uppsats, utan det kommer snarare vara ett begrepp som används för att diskutera kvinnans roll som objekt i förhållande till filmens manliga subjekt och protagonist. Via Blombergs uppsats har jag emellertid funnit källor att använda till min egen uppsats för att förklara och förstå begreppet närmare.

1.5 Material och källor

För att granska relationen mellan tonårspojken på film och den kvinnliga karaktären som får agera objektet för hans kärlek har jag valt att utgå från tre filmer som jag planerar att göra en närläsning av. Dessa tre filmer är *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999), *Youth in Revolt* (Miguel Arteta, 2009) och *Paper Towns* (Jake Schreier, 2015). De tre filmerna handlar om ungdomar och skulle kunna hamna i en coming of age-kategori och de riktar sig huvudsakligen till en målgrupp av unga vuxna. Enligt imdb:s genre klassificeringar räknas såväl *The Virgin Suicides* som *Paper Towns* in i kategorierna drama, mysterium och romantik medan *Youth in Revolt* saknar mysteri-aspekten men istället räknas in som en komedi. I mitt urval har jag även valt att hålla mig till modernare filmer, där den äldsta är från år 1999 och den senaste är från år 2015. Detta beror på att jag vill se hur läget ser ut i modernare samtidsfilmer som min egen generation till stor del har fått växa upp med. Alla filmer har också, vilket kommer argumenteras för i uppsatsen, manliga huvudkaraktärer tillika subjekt. De kretsar kring en kärlekshistoria där kvinnan framförallt är ett kärleksobjekt. Eftersom jag

vill undvika att behöva ta hänsyn och räkna med olika kulturella skillnader som kan uppstå med filmer från olika länder och kulturer har jag valt att hålla mig till en filmkultur jag själv är välbekant med, nämligen den västerländska med USA i spetsen. Därför är alla tre filmer engelskspråkiga filmer från USA.

Sekundärkällor som kommer att komma till användning i min uppsats kretsar, som nämnt under *Teori och metod*-avsnittet, främst kring feministisk filmforskning och är en blandning mellan nyare och äldre tankar och teorier. Simone de Beauvoirs *Det andra könet* från år 1949, Laura Mulveys *Visual Pleasure and Narrative Cinema* från 1975 och Ingrid Lindells *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet* från 2004 kommer stå i fokus gällande mannen som norm och kvinnans roll som passivt objekt till mannens aktiva subjekt. Mulveys text kommer, ihop med den lite mer lättförståeliga *Understanding Film Theory* av Catherine Etherington-Wright och Ruth Doughty, även användas för att tala om begreppet den manliga blicken och hur det är den manliga blicken som styr filmen. Både Beauvoir och Mulvey tillhör en äldre typ av feministisk teori, men istället för att använda mig av de många moderna texter som är baserade på *Det Andra Könet* och *Visual Pleasure and Narrative Cinema* har jag gjort valet att gå tillbaka till ursprungstexterna och hämta min information därifrån istället. Lindells bok kommer även den användas genom uppsatsen till mer än att just tala om mannen som norm då hon även talar om en del kvinnliga stereotyper på film i sin bok.

För att utforska begrepp likt Manic Pixie Dream Girls djupare krävs modernare källor och jag har fått vända mig till internet för att hitta dem. Två versioner av en filmanalys av filmen *Elizabethtown* (Cameron Crowe, 2005) som Nathan Rabins skrev år 2007 är där Manic Pixie Dream Girls först myntades som begrepp och där det definieras på bästa sätt. Även texten där Rabins tar avstånd från begreppet, *I'm sorry for coining the phrase "Manic Pixie Dream Girl"*, beskrivs det ytterligare om vad det är som gör en karaktär till en Manic Pixie Dream Girl, och därför kommer även den texten finnas med. Ihop med en youtubevideo gjord av mediakritikern Anita Sarkeesian under användarnamnet feministfrequency om just ämnet kommer Rabins texter stå som fokus för att analysera hur the Manic Pixie Dream Girl tar sig i uttryck i mina filmexempel. Rebel Girls däremot är ett begrepp som Theo Cateforis skriver om i sin text *Rebel Girls and Singing Boys: Performing Music and Gender in the Teen movie*. Det är hans text som används när det begreppet nämns.

1.6 Disposition

För att göra uppsatsen så lättförståelig som möjligt inleds analysdelen med avsnittet *Relevanta* begrepp. Där går det att finna en förklaring till några av de viktigaste begreppen som kommer vara väsentliga för uppsatsen. Efter det följer ett kortare avsnitt under rubriken *Mannen som norm* som kretsar kring mannens roll som filmers subjekt och kvinnans roll som objekten. Därefter kommer rubriken *Den fascinerande kvinnan och mannen som idealiserar henne* där själva närläsningen av de tre filmerna ligger. De kommer i kronologisk ordning utifrån när filmerna kom ut, vilket betyder att avsnittet inleds med *The Virgin Suicides*, sedan *Youth in Revolt* och slutligen *Paper Towns*. Avsnittet fortsätter sedan med en jämförelse mellan de tre filmerna där likheter och skillnader dem emellan diskuteras. I *Den fascinerande kvinnan och mannen som idealiserar henne* kommer den information och fakta som presenterats under tidigare rubriker lyftas in. Ytterligare en rubrik, *Director/writers önskan att ha en Manic Pixie Dream Girl*, följer sedan under själva analysdelen av uppsatsen där fler nivåer av skapandet av den kvinnliga karaktären lyfts in. I uppsatsen avslutande kapitel följer en diskuterande sammanfattning tätt följt av ett avsnitt kallat *Vidare forskning* där fler trådar som skulle vara intressanta att följa men som inte nämnts i denna uppsats dras upp.

2. Den fascinerande kvinnan och mannen som idealiserar henne

2.1 Relevanta begrepp

Den franska existentialisten Simone de Beauvoir myntade begreppet ”den Andre” i sin bok *Det andra könet* från 1949 och begreppet är essentiellt när det handlar om den vite heterosexuelle cis-mannen som norm. Det som inte tillhör denna norm, vare sig det handlar om POC (samlingsnamn för att beskriva *people of colour*), individer som tillhör hbtqia+ spektret eller kvinnor, förpassas till att bli denna den Andre som endast ges en definition i sitt förhållande till normen.³ Utan denne norm är den Andre ingenting. Begreppet går att applicera på många olika vis, för precis som Beauvoir skriver går det inte att skapa ett kollektiv utan att ha något att ställa gruppen mot, alltså den Andre.⁴ Precis som för Beauvoir är det emellertid mannen, normen, och kvinnan, den Andre, som kommer stå i fokus här. Förhållandet mellan subjekt och objekt går på många sätt hand i hand med den Andres relation till normen. Precis som i grammatiken antyder ordet subjekt att det handlar om den som gör något, den som agerar, medan objekt handlar om det föremål som utsätts för eller

³ Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, 4. uppl., Stockholm: AWE/Geber 1986, s. 12-13.

⁴ Ibid, s. 13.

påverkas av handlingen. Objektet agerar alltså inte på egen hand. Översatt till filmens värld blir subjektet oftast huvudpersonen eftersom det är denne som för handlingen framåt medan filmens objekt kan vara exempelvis ett kärleksintresse till huvudkaraktären. Det är filmens subjekt som är den aktiva medan filmens objekt är passiv. I filmen finns objektet till för filmens subjekt och har ingen betydelse på egen hand utan enbart i sin relation till subjektet.

För att beskriva hur den kvinnliga karaktären framställs i de tre filmexempel som berörs här finns det några specifika begrepp som kommer användas. Ett av dessa, som kommer ha störst betydelse, är filmkritikern Nathan Rabins begrepp Manic Pixie Dream Girl som myntades för att beskriva Kirsten Dunsts karaktär Claire Colburn i Cameron Crowes film *Elizabethtown* från 2005. Kort och gott beskriver Rabin en Manic Pixie Dream Girl som en kvinnlig karaktär vars enda syfte i filmen tycks vara att lära filmens manliga huvudrollskaraktär att våga leva livet.⁵ Hon får figurera som en musa och inspirationskälla för det manliga subjektet och utan honom har hon ingen egentlig anledning att existera. I första avsnittet, #1 *The Manic Pixie Dream Girl*, av mediakritikern Anita Sarkeesian youtubeserie *Tropes vs. Women* som hon gör under användarnamnet feministfrequency förklarar Sarkeesian hur de kvinnliga karaktärerna ges en barnlig glädje inför livet som hon i sin tur smittar av sig på den manliga hjälten.⁶ Begreppet Manic Pixie Dream Girl inbegriper att den kvinnliga karaktären är filmens objekt och att hon inte är den som själv skapar, hon är den som uppmuntrar det manliga subjektet till stordåd. Det är mannens kärlek till henne som driver handlingen framåt och får honom att agera, men det är aldrig hon som på egen hand agerar. Utan detta manliga subjekt är hon ingenting och när den manliga huvudkaraktären väl nått sitt mål kan hon enligt Rabin bara försvinna vilket tydligt framkommer i följande citat från Rabin: ”[o]nce life lessons have been imparted, the Manic Pixie Dream Girl might as well disappear in a poof! For her life’s work is done”.⁷

Även Theo Cateforis lyfter fram en typ av kvinnliga karaktärer i sin text *Rebel Girls and Singing Boys: Performing Music and Gender in the Teen movie*, nämligen, som titeln antyder, Rebel Girls. Dessa Rebel Girls är starkt sammanknutna till en subkulturell musikidentitet och de har nära till sin rebelliska sida.⁸ Cateforis beskriver också Rebel Girls

⁵ Nathan Rabin, *The Bataan Death March of Whimsy. Case File #1: Elizabethtown*, <http://www.avclub.com/article/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-emeli-15577> (2015-11-24).

⁶ Anita Sarkeesian, *Tropes vs. Women: #1 The Manic Pixie Dream Girl*, <https://www.youtube.com/watch?v=uqjUxqkcnKA> (2015-11-24).

⁷ Rabin, *The Bataan Death March of Whimsy. Case File #1: Elizabethtown*.

⁸ Theo Cateforis, *Rebel Girls and Singing Boys: Performing Music and Gender in the Teen Movie*, text hämtat från <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=cc3e4829-ee8e-4770-86e4-7fba802379dd%40sessionmgr120&vid=5&hid=112> (2015-12-01), s. 9.

som kvinnliga karaktärer vars alternativa musiksmak gör dem till outsiders.⁹ Det skulle kunna gå att beskriva Rebel Girls som ”rare snowflakes” och som en tjej som inte riktigt är som andra tjejer. Hon sticker ut ur mängden och tar sig en alternativ position, en position som på många sätt tilltalar den manliga outsiders som kan förundras över hennes musikaliska kunskaper och samtidigt vaggas in i en trygghet i hennes välbekanta kvinnlighet. Cateforis själv skriver att hennes musiksmak gör att hon tar sig en roll ”as an ”Other” in the midst of feminine conformity [...]”.¹⁰ När Cateforis talar om Rebel Girls i sin text handlar det emellertid alltid om ett kvinnligt subjekt. I de tre filmer som tas upp i den här texten är de kvinnliga karaktärerna objekten som utsätts för den manliga karaktärens, tillika filmens subjekts, blick och fantasier. Beskrivningen av karaktärer, unga kvinnor med en stark rebellisk känsla och en förkärlek för en mer alternativ subkultur, stämmer dock bra in även i dessa fall där de kvinnliga karaktärerna istället får figurera som filmens objekt.

Slutligen kommer Laura Mulveys begrepp den manliga blicken ha en betydelse för denna uppsats. Begreppet presenterades år 1975 i Mulveys text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* och kretsar kring hur en manlig blick styr filmen. Även här handlar det om hur den heterosexuelle mannen, vare sig det rör sig om mannen som betraktare av filmen eller den manliga karaktären i filmen, är det aktiva subjektet medan kvinnan är det passiva objektet. Likaså är det mannen som styr blicken, varav begreppet den manliga blicken, och kvinnan som blir det studerade erotiska objektet som utsätts för den manliga blicken.¹¹ Kvinnans roll i filmen är att vara där för den manliga blickens skull och för att tillfredsställa såväl den manliga karaktären som den manliga tittaren. Skoptofili, själva njutningen i betraktandet och objektifieringen i andra, och voyeurism, smygtittandet som såväl filmens karaktärer som inte minst filmens betraktare kan få ut, är viktiga delar av den manliga blicken och bidrar till hur kvinnor framställs i filmer.¹² Eftersom mannen, både den manliga tittaren och det manliga aktiva subjektet till huvudrollskaraktär, ska finna njutning i kvinnan visas hon upp på ett visst sätt i filmerna och det är inte ovanligt med fetischering och att hon filmas utifrån en manlig blick och med en manlig blick i åtanke. Kameran får ikläda sig rollen som den manliga tittarens blick och det är utifrån hans önskningar som kameran rör sig över bildrummet.

⁹ Cateforis, *Rebel Girls and Singing Boys: Performing Music and Gender in the Teen Movie*, s. 1.

¹⁰ Ibid, s. 10.

¹¹ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, text hämtad från <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey,%20Visual%20Pleasure.pdf> (2015-11-22), s. 6-7.

¹² Ibid, s. 4.

2.2 Mannen som norm

Att mannen är norm både som filmskapare och huvudrollskaraktär borde inte vara en alltför stor chock. Det borde räcka att titta igenom sin egen filmhylla för att inse att det oftast är männen som får ta plats och om en kvinna skulle vara huvudroll rör det sig alltför ofta om en genre specifik för en kvinnlig målgrupp. I *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet* har bokens författare Ingrid Lindell gjort en undersökning om 1996 års svenska filmutbud gällande representation av män och kvinnor inom filmindustrin, såväl gällande regissörskapet som huvudrollskaraktärens kön. Resultatet visade att 95 % av alla filmer hade regisserats av en manlig regissör och i 82 % av alla filmer var huvudrollen en manlig karaktär.¹³ Lindell påpekar hur större delen av filmer som ses är filmer av män och om män.¹⁴ Undersökningen gjordes förvisso för närmare 20 år sedan och en hel del har ändrats till det bättre i filmlandskapet sedan dess, men det är fortfarande en lång väg att gå för att helt bli av med den vita heterosexuelle mannen som norm på bioduken. Förutom att vara normen i såväl filmskapandet som i filmen är mannen också normen gällande filmpubliken. Det är, som Laura Mulvey skriver om i *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, den manliga åskådarens blick som styr filmen och framställningen av kvinnliga karaktärer påverkas av den dominerande manliga blicken.¹⁵ Den kvinnliga karaktären finns enligt Mulvey där som ett erotiskt objekt för den manliga åskådaren medan de manliga karaktärerna finns där för identifikation.¹⁶ Den kvinnliga filmåskådaren tvingas därför att betrakta filmer utifrån mannens perspektiv.

Mannen tar sig rollen som filmens subjekt medan de kvinnliga karaktärerna gång på gång förpassas till att bli filmens objekt. Simone de Beauvoir skriver i *Det andra könet* hur ”[kvinnan] definieras och differentieras i förhållande till mannen och inte han i förhållande till henne. Hon är den oväsentliga gentemot den väsentliga. Han är subjektet, det Absoluta – hon är det Andra.”¹⁷ Samma tankar och idéer går att applicera på filmen och då även de tre filmer som tas upp i den här texten. Alla har manliga huvudrollsinnehavare och de kvinnliga karaktärerna finns där för att stärka de manliga karaktärerna. Utan dessa män saknar hennes existens betydelse. Precis som Lindell skriver tar mannen den aktiva rollen medan kvinnan får en passiv roll där hon gång på gång blir utsatt av den manliga blicken och hennes

¹³ Ingrid Lindell, *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet*, Göteborg: Makadam, Diss. Göteborg: Univ. 2004, s. 120.

¹⁴ Ibid, s. 120.

¹⁵ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, s. 6-7.

¹⁶ Ibid, s. 8.

¹⁷ Beauvoir, *Det andra könet*, s. 12-13.

blotta existens tillägnas honom.¹⁸ I *The Virgin Suicides*, *Youth in Revolt* och *Paper Towns* är de mest framträdande kvinnliga karaktärerna alla kärleksobjekt till den manliga huvudrollskaraktären. Männens kärlek för dessa kvinnor är alltså det som ofta driver historien framåt, och filmerna visar mycket lite av kvinnornas egna själsliv eftersom de alla fokuserar på männen och deras känslor och jakten på att fånga sin kärlek. Manliga karaktärer är de som handlar och agerar, de som för berättelsen framåt, medan de kvinnliga karaktärerna alltför ofta figurerar som passiva karaktärer vars enda mening är att ge de manliga karaktärerna en motivation till att agera och vara aktiv. Att kvinnan i film inte tycks fylla någon funktion förutom att driva mannen till att agera är även något som Laura Mulvey diskuterar via ett citat av Budd Boetticher i sin text *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Där går det till och med så långt som att det sägs att kvinnan helt saknar betydelse när hon står på egna ben eftersom det enbart är hennes relation till mannen och de känslor som mannen har för henne som gör att hon har en betydelse i filmen.¹⁹

Som det kommer nämnas senare så har många av de kvinnliga karaktärerna i de följande tre filmerna en betydligt mer – eller åtminstone lika – spännande historia som filmens manliga huvudroller har. Kvinnorna får emellertid inte berätta sina egna historier, utan istället är det männens berättelser om dem som får filmer tillägnade sig. Lindell skriver att ”[d]är kameran inte är, händer inte något väsentligt. Om kameran inte följer en kvinna, utan till 85 % en man, lär vi oss att det som kvinnor gör inte är tillräckligt intressant att göra film om.”²⁰ När filmerna berättas ur de manliga karaktärernas perspektiv kan det alltså ges en bild av hur deras berättelser är av större vikt än kvinnornas. Titeln på *The Virgin Suicides* antyder till och med att det är det är flickornas berättelse som är den intressanta, att det är de unga systrarna som är *The Virgin Suicides*, men trots det får betraktaren se filmen berättas ur ett manligt subjekts synvinkel.

2.3 Närläsning av filmexemplen

2.3.1 *The Virgin Suicides* (1999)

”They knew everything about us, but we couldn’t fathom them at all.”

¹⁸ Lindell, *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet*, s. 111-112.

¹⁹ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, s. 7.

²⁰ Lindell, *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet*, s. 122.

The Virgin Suicides är en film från 1999 och regissören Sofia Coppolas långfilmsdebut. Den är baserad på Jeffrey Eugenides bok från 1993 med samma namn och handlar om de fem Lisbonsystrarna (Leslie Hayman, A. J. Cook, Chelse Swain, Kirsten Dunst och Hanna R. Hall) och deras mystiska och plötsliga självmord. Den 97 minuter långa historien berättas ur en grupp grannpojkers perspektiv och dessa pojkar har under årens lopp försökt förstå sig på de vackra och mystiska systrarna och deras död.

The Virgin Suicides är den av de tre filmexempel som tas upp där Laura Mulveys manliga blick märks av tydligast, trots det faktum att filmen har en kvinnlig regissör och på så vis borde ha en kamera som styrs av en något mer kvinnlig blick. Filmen berättas till viss del med hjälp av narrationen från en grupp med pojkar som under sin ungdom bodde grannar med Lisbonsystrarna och deras föräldrar och det är via dessa pojkars gemensamma blick som vi får se de fem systrarna. Via dessa pojkar bjuds filmens betraktare in att studera Lisbonflickarna i en voyeuristisk stil. Lika lite som filmens karaktärer är medvetna om att filmens tittare betraktar dem är de fem systrarna medvetna om pojkarnas smygtittande på dem. Från en av pojkarnas sovrumsfönster samlas den lilla gruppen pojkar för att med hjälp av en stjärnkikare betrakta Lisbonsystrarna och framförallt den näst yngsta systemen Lux och hennes nattliga hångeleskapader på familjens hustak. Såväl pojkarna som filmens betraktare kan enligt vad Christine Etherington-Wright och Ruth Doughty skriver i *Understanding Film Theory* få tillfredsställelse i det voyeuristiska smygtittandet som filmen bjuder in till.²¹

Sättet systrarna visas upp på bidrar till en fetisivering av dem. Kameran tycks svepa över dem och gång på gång zoomar kameran in på specifika delar av flickornas – och då främst Luxs – kroppar. I en scen där pojkarna har högläsning ur den yngsta Lisbonsystemen Cecilias dagbok får vi se ett montage av de fem systrarna på en äng. Kameran tycks näst intill smeka flickorna och det hela visas med ett sorts änglalikt skimmer. Det är inte enda gången som kameran visar upp systrarna på ett liknande vis. Filmen igenom visas Lux och de andra systrarna upp genom extrema närbilder. Ansikte, ögon, läppar, hår och fötter är några av de kroppsdelar som visas upp extra tydligt och blir ett skinande exempel på det som Mulvey kallar fetisivering och som beskrivs i *Understanding Film Theory*.²² Förutom att deras kroppsdelar blir fetischerade är det som om systrarna visas upp i ett långsammare tempo än övriga filmen och deras rörelser är nästintill drömskt långsamma och deras blickar är för det mesta riktade nedåt, som om de blygt vill undvika att titta in i kameran. De behandlas på ett

²¹ Christine Etherington-Wright, Ruth Doughty, *Understanding Film Theory*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011, s. 153.

²² Ibid, s. 153.

helt annat vis än vad filmens manliga ögongodis, hunken Trip (Josh Hartnett), gör när han visas upp. När filmens betraktare presenteras för Trip spelas rockmusik och han går med självsäkra steg genom den smala skolkorridoren. På många sätt är det som om han äger hela bildrummet och därmed också skolkorridoren. Det är inte enbart korridoren han äger, till skillnad från Lisbonsystrarna han har även makten över tittarens blickar. Medan systrarna är passiva och närmast kan beskrivas som tillåtande gällande åskådarens sätt att betrakta dem på med deras neråtböjda huvuden och oskuldsfulla sneglande så håller Trip huvudet högt och möter betraktarens blick. Han utmanar filmens åskådare och kräver nästintill att bli betraktad. Eftersom Trip är en man slipper han tillfredsställa den manliga blicken. Flickorna däremot tvingas vika undan för den manliga blicken och blir likt Mulvey skriver om i *Visual Pleasure and Narrative Cinema* uppställda framför kameran för de manliga lustarnas skull.²³

Det är inte bara gällande den manliga blicken som systrarna har tilldelats en passivitet medan filmens manliga karaktärer istället getts den aktiva rollen, utan deras passivitet genomsyrar till stor del hela filmen. I många av de scener som visas gör de mer eller mindre ingenting. När gruppen med pojkar visas upp gör de alltid något, även om detta något enbart innebär att de betraktar Lisbonsystrarna eller försöker ta reda på ny information om dem, men flickorna visas gång på gång upp i scener där de är passiva. De fyra levande systrarna står på skoltoaletten tillsammans utan att vare sig göra något eller konversera med varandra och i en annan scen ligger de passivt på sovrumsgolvet och lyssnar på musik. Den enda aktiva handling som de egentligen gör är när de tar sina egna liv. Genom att göra det styr de för första gången i filmen sina egna öden och agerar för sig själva och bryter sina passiva roller. De kan inte styra över hur de ska leva sina liv, men de kan åtminstone styra över huruvida de ska leva eller inte.

När Lindell i *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet* använder sig av Lars von Triers film *Breaking the Waves* (1996) och den kvinnliga huvudrollskaraktären Bess för att förklara några av sina tankar och idéer skriver författaren att Bess symboliserar den gåtfull och obegripliga kvinnan.²⁴ På samma sätt framställs de fem systrarna Lisbon som mystiska väsen för de manliga subjekten att fascineras av, men framför allt vars mysterium ska lösas av dessa män. Detta görs tydligt i citat från *The Virgin Suicides* likt "[w]e felt if we looked hard, we'd understand their feelings and who they were" och "[t]hey knew everything about us, but we couldn't fathom them at all". Flickorna är för gruppen av pojkar varelsor vars inre själsliv är oförståeligt för dem, men också ett pussel vars bitar de vill finna för att förstå

²³ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, s. 6-7.

²⁴ Lindell, *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet*, s. 149.

flickorna till fullo. Lisbonsystrarna får symbolisera ett högre stående väsen. Detta fenomen är något som Lindell förklarar genom att applicera det på karaktären Bess i *Breaking the Waves*. Hon beskriver henne som någon som blir sedd som ett övernaturligt väsen snarare än en vanlig dödlig.²⁵ På samma sätt fräntas flickorna i *The Virgin Suicides* rätten att vara vanliga människor. I Lisbonsystrarnas fall går det så långt att pojkarna i filmen till och med beskriver dem som just "beautiful creatures", ett ordval som inte enbart gör dem till utomjordiska varelser utan som dessutom tar ifrån dem all eventuell personlighet för att istället enbart tillskriva dem adjektivet vackra.

The Virgin Suicides publik får i slutänden reda på lika lite om systrarna Lisbon som gruppen av pojkar får. Trots att de har tillbringat så mycket tid med att försöka förstå sig på systrarna och att de till och med har haft tillgång till Cecilias dagbok, fotografier, gamla nagellack och andra små attiraljer de samlat på sig från flickorna i hopp om att kunna förstå sig på dem bättre är Lisbonsystrarna och deras självmord ändå ett mysterium. I Deborah Thomas artikel *Up Close and Personal: Faces and Names in Casualties of War* som går att finna i boken *Gender Meets Genre in Postwar Cinema* skriver Thomas om framställningen av kvinnliga karaktärer i Francis Ford Coppolas *Gardens of State* (1987). I Thomas fall kretsar det hela kring en vietnamesisk kvinna som åskådaren får reda på ytterst lite om eftersom hon inte ens talar engelska och hon förblir en anonym karaktär vars handlingar aldrig får en förståelig motivation och hon placeras i en roll som den Andre både gällande sitt kön och sin etnicitet.²⁶ Trots att *The Virgin Suicides* är en helt annan typ av film går samma tankar och teorier att applicera på Lisbonsystrarna. De ges mycket lite chans till att använda sina röster och precis som i fallet med den vietnamesiska kvinnan i *Gardens of State* ges aldrig åskådaren någon inblick i flickornas historia eller inre tankar vilket gör deras handlingar i filmen svårförståeliga. Deras självmord omfamnas av en våg av mystik på grund av den brist av motivation och förklaring till handlandet som filmen har gett oss.

Flickorna, och då främst Lux, gillar att lyssna på musik och det är musiken som i slutändan får tala för flickorna och det är via vinylskivor som de konverserar med pojkarna. Att systrarna är populära går det att förstå utifrån hur lätt det är för Trip att hitta dejter till balen åt de andra tre systrarna när han vill gå med Lux, men att de skulle vara populära för något annat än sina vackra utseenden ges det ingen antydning om. Istället verkar det vara det faktum att de är svåra att få tillgång till på grund av deras överbeskyddande föräldrar som är

²⁵ Lindell, *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet*, s. 149.

²⁶ Deborah Thomas, "Up Close and Personal: Faces and Names in Casualties of War" i *Gender Meets Genre in Postwar Cinema*, red. Christine Gledhill, University of Illinois Press, Urbana, Ill. 2012, s. 140.

deras största dragningskraft. Enligt Lindell är en stor del av tjusningen med voyeurism och skopofili visionen av drömkvinnan och det är själva betraktandet och jakten att fånga henne som är det intressanta.²⁷ Trip visar detta genom att han lämnar Lux ensam på fotbollsplanen efter att ha tillbringat natten med henne. Hon är bara intressant för honom fram till dess att han lyckats fånga henne och mystiken kring henne skingrats. När han väl har fått henne vill han inte längre ha henne. Detta blir extra tydligt när systrarna återigen blir intressanta efter deras död. Genom flickornas självmord är de för evigt onåbara och deras dragningskraft kvarstår tack vare det faktum och det är det som driver pojkarna till att fortsätta försöka begripa sig på mysteriet som var Lisbonsystrarna även långt efter flickorna död. Trip, även om han en gång ”erövrat” Lux, kan inte längre få henne och även i sitt vuxna liv påverkas han av sitt beslut att lämna henne och det faktum att hon lämnat efter sig ett stort oförklarligt mysterium som han inte kan begripa.

Lisbonsystrarna och deras historia är det som sätter filmen i rullning och att det är dessa fem flickor som får filmens manliga subjekt att agera. De saknar emellertid en Manic Pixie Dream Girls förmåga att lära den manliga hjälten en värdefull livsläxa eftersom de istället lämnar pojkarna med en olöslig gåta. Istället för att sätta fart på de manliga karaktärernas liv så leder deras självmord så småningom snarare till att pojkarnas liv stannar av och de blickar tillbaka in till det förflutna. Lisbonsystrarna är föga medvetna om pojkarnas besatthet av dem, och det är först filmens senare halva som flickorna överhuvudtaget tar kontakt med gruppen pojkar. De försöker därför inte lära pojkarna någon läxa om livet eller på något sätt muntra upp dem, utan istället är det pojkarna som bjuder in dem i sitt liv och på avstånd låter idén om flickorna och deras öden styra deras liv.

2.3.2 Youth In Revolt (2009)

”She isn’t just a girl, Lefty. She’s a comely angel, sent to teach me about all that is good in the world.”

År 2009 kom Miguel Artetas film *Youth in Revolt* som är baserad på C.D. Paynes brevromaner om Nick Twisp – *Youth in Revolt: The Journals of Nick Twisp*. Filmen handlar om Nick Twisp (Michael Cera) som under en kort semestervisit blir förälskad i Sheeni Saunders (Portia Doubleday). För att få vara nära henne måste Nick se till att hans mamma

²⁷ Lindell, *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet*, s. 129.

låter honom bo hos hans pappa – som med Sheenis hjälp kan få ett jobb i närheten av hennes hemort – och därför skapar Nick ett modigt alterego, den fräcke bad boyen François Dillinger, och påbörjar sin tonårsrevolt. Det blir emellertid inte så lätt att få flickan som han först trott och snart är Nick indragen i ett större äventyr än vad han kunnat föreställa sig. Det stoppar inte Nick och inte ens när Sheeni börjar på en fransktalande internatskola långt bort och polisen är efter honom slutar han försöka komma drömflickan nära.

Drivkraften i *Youth in Revolt* är Nicks kamp för att fånga flickan han blivit förälskad i och sedan lyckas bli av med oskulden. Flickan som blir objektet för dessa drömmar är Sheeni Saunders. Det är Nick som är filmens berättare till den grad att hans röst narrerar berättelsen stundtals för åskådaren och tillika är Nick filmens subjekt. ”In the movies the good guy gets the girl. In real life it’s usually the prick” påstår Nick som på många sätt personifierar ”the good guy”. Han är osynlig för tjejerna i skolan, han är såväl nördig som töntig och hans manér är i mångt och mycket aviga och tafatta. Hans liv är en enda väntan på att något ska hända – och då allra helst att han ska bli av med sin oskuld. In kliver Sheeni Saunders och sätter igång Nicks liv.”She isn’t just a girl, Lefty. She’s a comely angel, sent to teach me about all that is good in the world” berättar Nick för sin bästa vän Lefty när han ska beskriva Sheeni för honom, och med den meningen fångar Nick också upp essensen av vad en Manic Pixie Dream Girls liv går ut på. När Rabins skriver om Manic Pixie Dream Girls säger han att hennes existens i filmen är för att lära unga själfulla män att omfamna livet,²⁸ vilket indirekt är precis vad Nick säger om Sheeni. Det är hon som sätter igång den manliga hjälstens liv och får honom att agera. Det är på grund av hans kärlek till henne och det faktum att han vill vara nära henne som filmen överhuvudtaget har en handling och för att de båda ungdomarna ska kunna vara tillsammans skapar Nick ett alterego. ”I burned down Berkeley for you. I destroyed both of my parents’ cars. I’ve lied and manipulated and had you sedated. I did all that so we won’t have to be alone anymore”, säger Nick och påvisar att hela filmens handling har varit för Sheenis skull. Det betyder emellertid inte att det är Sheeni som är den viktiga, för som Laura Mulvey påstår i *Visual Pleasure and Narrative Cinema* via ett citat från Budd Boetticher handlar det inte om den kvinnliga karaktären utan de känslor hon framkallar hos den manliga hjälten och det som hon inspirerar honom till att göra.²⁹ Det är aldrig vad Sheeni gör som är viktigt, utan hon har enbart en betydelse i hur hon påverkar Nick till att agera. Hon är hans musa, något han själv till och med påstår när han säger att han vill

²⁸ Rabin, *The Bataan Death March of Whimsy. Case File #1: Elizabethtown*.

²⁹ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, s. 7.

skriva en bok om henne – något som hon förvisso inte tycker låter som en vidare god idé – eftersom hon för honom är så inspirerande och fantastisk.

Trots att Sheeni främst får agera musa är hon den kvinnliga karaktär som såväl åskådaren som den manliga huvudrollskaraktären får reda på mest om av de tre filmexemplen. Hon talar om för Nick, och därmed också filmens åskådare, hur hon älskar allt som har med Frankrike att göra och drömmer om att en dag få bo i Frankrike såväl som att få resa och bo runt om i hela världen. Hon älskar franska nya vågen-filmer, hon gillar musik – speciellt på vinyl – och hennes favoritmusiker är Serge Gainsbourg. Musiken är en stor del av Sheenis identitet, och med tanke på hur mycket hon verkar hata livet på husvagnscampingen där hon bor och hur ensamma Nick antyder att de båda är utan varandra, vore det inte fel att anta att hon är något av en outsider. Detta för tankarna till att Sheeni skulle kunna klassas in som en av Theo Cateforis Rebel Girls. Hon delar inte enbart en outsider-position med begreppet utan har en rebellisk anda till sig vilket tydligt går att se i hennes sätt att uppmana Nick att vara ”bad” för att de ska kunna vara tillsammans och det faktum att hon smugglar in Nick och en av hans vänner på sitt rum i internatskolan trots att det är förbjudet. Eftersom the Rebel Girl redan har en stark personlighet och en fast identitet som hon känner sig bekväm finns det enligt Cateforis inte många sätt för henne att utvecklas på, vilket betyder att hennes utveckling därför ofta tvingas kretsa kring romantik eller att på något sätt tvinga in henne i en socialt acceptabel roll som kvinna, där hon istället för sig själv blir en flickvän, en hustru, en mamma eller en dotter.³⁰ Cateforis talar förvisso om filmer likt John Hughes romantiska ungdomsfilm *Pretty in Pink* och Gil Jungers *10 things I hate about you* från 1999 där de kvinnliga karaktärerna också är filmens subjekt, men även om Sheeni är ett objekt och kärleksintresse *Youth in Revolt* är det som Cateforis skriver sant. Det är enbart i rollen som Nicks kärleksintresse, och tillika senare också – vad betraktaren kan anta – flickvän, som hon valideras som person. Utan Nick är Sheeni inget och det är enbart i sin relation med en man som hon får en verklig betydelse.³¹

Det finns många antydningar i *Youth in Revolt* att Sheeni skulle ha ett eget liv och göra saker utan Nick, vilket är en del av hennes charm för honom. När hon träffar Nick har hon redan en pojkvän som dyker upp då och då under filmens gång, hon har sitt liv på internatskolan och framför allt talar hon om för Nick i filmens början att hon har ett eget liv som hon minsann inte tänker pausa för hans skull, så vill han ha henne får han skynda sig att komma tillbaka till hennes sida. Hennes liv tar inte slut enbart för att han åker iväg och medan

³⁰ Cateforis, *Rebel Girls and Singing Boys: Performing Music and Gender in the Teen Movie*, 2009, s. 16-17.

³¹ Ibid, s. 17.

Nick trånar efter Sheeni och låter alla sina aktioner bero på att han vill vara henne nära – ”She’s complicated, mischievous and at this point I’d be willing to give up everything in my life to be with her” – finns det inga antydningar om att Sheeni överhuvudtaget tänker på honom efter att de skiljts åt. Detta tycks emellertid inte vara något som Nick reflekterar över, för utan att ens tänka på hennes önskningar och drömmar är han villig att förstöra hennes liv genom att få henne relegerad från hennes drömskola enbart därför att de två ska få vara tillsammans. Inte nog med att han inte bryr sig, det fungerar också. Till och med efter det att Sheeni får reda på att Nick drogade henne med sömnmedel för att få henne relegerad lyckas han vinna hennes hjärta och han blir till sist av med sin oskuld till henne. När polisen slutligen griper honom lovar Sheeni att vänta på honom eftersom hon numera – på grund av honom – ändå inte har något att göra.

Det är inte enbart män på film som målar upp sina kärleksintressen som något de kanske nödvändigtvis inte är, för när Nick berättat om allt han gjort för henne utbrister Sheeni: ”You’re him, aren’t you? [...] You’re my François. You’re the one I’m looking for”. Hon har alltid drömt om en stilig fransos med en mystisk och farlig aura, och Nicks problem med lagen visar upp honom i ett nytt ljus för henne. Precis som huvudkaraktären Quentin i filmen *Paper Towns*, som kommer diskuteras nedan, målar upp en bild av sitt kärleksobjekt som kanske inte är helt sanningsenligt med den verkliga bilden så skapar Sheeni sin egen bild av Nick. Alldeles efter att hon yttrat sina ord får Nick emellertid chansen att berätta att hon har fel. Han klargör att han inte är hennes François, men han är däremot killen som blev kär i henne och skulle göra vad som helst henne. Det spelar ingen roll för Sheeni att Nick aldrig kommer vara hennes François för hon inser att det är Nick hon vill ha, precis som han är, och denna upprättelse av sig själv är inte något som den kvinnliga karaktären får chansen till. Som tidigare nämnt beskriver Nick Sheeni som en ”comely angel, sent to teach me about all that is good in the world”, vilket minst sagt är ett sätt att placera henne på en piedestal. Han får emellertid fortsätta leva i den villfarelsen, att hon är en gåva åt honom, medan hon ska acceptera honom för den han är.

2.3.3 Paper Towns (2015)

”From the moment I saw her, I was hopelessly, madly in love.”

Paper Towns är en film från 2015 baserad på John Greens ungdomsroman *Paper Towns* som publicerades år 2008. Filmen är regisserad av Jake Schreier. Den handlar om den unge Quentin ”Q” Jacobsen (Nat Wolff) som får sig sitt livs äventyr efter att hans granne och tillika kvinnan i hans drömmar – Margo Roth Spiegelman (Cara Delevingne) – självmant försvunnit. Hon har lämnat efter sig några ledtrådar och tillsammans med sina två vänner Radar och Ben, Margos vän Lacey och Radars flickvän Angela ger sig Quentin ut på en road trip för att hitta Margo och bekänna sin kärlek till henne.

Filmen har en relativt jämn könsfördelning. Fem ungdomar ger sig ut för att hitta den kvinnliga Margo som försvunnit varav tre av dem är pojkar medan de andra två är flickor. Trots att det är tre flickor och tre pojkar så delar de emellertid inte filmens screen time jämnt mellan sig. Det blir tydligt att det är Quentin och hans två manliga vänner som är filmens subjekt medan alla tre flickor på ett eller annat sätt blir inlåsta i rollen som kärleksobjekt till någon av de tre pojkarna. Margo är Quintins kärleksobjekt och flickan han jagar, Angela är redan från början Radars flickvän och Lacey har sexualiserats av Ben sedan hon först syntes i filmen och innan filmen tar slut har hon hunnit bli Bens dejt till balen. Vi får aldrig se vad filmens kvinnliga karaktärer ägnar sig åt när de inte har filmens manliga karaktärer vid sin sida och trots sin relativt jämna könsfördelning skulle filmen inte ens uppfylla Bechdeltestet. Det går att argumentera för att det är Quentin som är filmens huvudroll och allt vi ser därför kretsar kring honom som en förklaring till varför vi aldrig får se filmens kvinnliga karaktärer konversera med varandra, men argumentet håller inte till fullo. I en scen får vi se hur Ben och Lacey sitter och pratar med varandra och i en annan scen får vi se förspelet till hur Radar och Angela förlorar oskulden till varandra under deras resa. Quentin är inte närvarande vid något av tillfällena, men ändå får vi se hur dessa karaktärer interagerar med varandra utan hans närvaro. Vad Lacey och Angela pratar om eller gör när de tre pojkarna inte är närvarande får vi aldrig reda på och precis som Lindell skriver om i *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet* så antyder det att det som Lacey och Angela gör inte är tillräckligt viktigt för att visas upp i filmen, medan pojkarnas vänskap och konversationer får fylla stor del av filmens 109 minuter.³²

Redan under *Paper Towns* första minuter etableras det att det är den manliga Q som kommer ta rollen som filmens huvudrollskaraktär och som det aktiva subjektet medan Margo med ens tvingas in i rollen som ett objekt och kärleksintresse. I inledningssekvens hör vi Quintins röst som i en voice over berättar om hur människor får mirakel innan han,

³² Lindell, *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet*, s. 122.

samtidigt som vi får se hur en bil stannar framför en ung Quentin, säger till tittaren hur hans mirakel var att Margo Roth Spiegelman flyttade in i grannhuset. ”From the moment I saw her, I was hopelessly, madly in love” deklarerar Quentins röst och utan att ens så mycket som ha pratat med henne vet den unge pojken att han är förälskad. Hennes personlighet saknar betydelse och redan från start målar Q upp en bild av den flicka han vill och tror att Margo är. Huruvida hon är den personen eller inte verkar ha mindre betydelse. Trots att det filmen igenom antyds att Margo är en aktiv person som agerar istället för att vara passiv är det ytterst sällan som Margo faktiskt visas agerande.

Det är emellertid Margo som med sitt försvinnande sätter igång handlingen i Paper Towns. Quentin hittar några ledtrådar som hon lämnat efter sig och han blir fast besluten om att det är Margos sätt att säga att hon vill att han ska hitta henne. Precis som med *The Virgin Suicides* går det att applicera Lindells tankar om hur kvinnan målas upp som något mystiskt, ett pussel som enbart den manliga protagonisten kan lösa.³³ Enbart Quentin kan komma underfund med vem Margo egentligen är och lösa det mysterium som hon lämnat efter sig genom att följa ledtrådarna och hitta henne. För att göra detta måste Quentin tänja på gränserna och göra sådant som han aldrig tidigare har gjort, men som enligt de flesta hör tonårslivet till. Under ungefär en veckas tid har Margos inflytande fått honom att skolka från skolan, gå på en fest och sedan ge sig ut på road trip tillsammans med sina bästa vänner – och allt detta trots att hon inte ens är närvarande. På så sätt blir det än tydligare att Margo i sig inte har någon betydelse. Det är inte hon som person – hon är ett mysterium som Quentin egentligen inte ens längre känner eftersom de inte umgåtts på flera år – som är det viktiga, utan det är Margo som koncept, vad hon representerar och tar fram i Quentin. Att det är hon, Margo Spiegelman, som gör det har ingen vikt, det hade lika gärna kunnat vara någon annan kvinna och som Mulvey nämner i *Visual Pleasure and Narrative Cinema* handlar det alltså om känslorna som den manliga hjälten har för henne och inte om specifikt om henne som person.³⁴ Margo hade lika gärna kunnat bli utbytt mot en annan kvinna. Till och med filmen själv gör klart att Quentin egentligen inte kände Margo alls eller visste vidare mycket om henne, utan att det var tanken på henne som han förälskat sig i.

När Rabins talar om *Manic Pixie Dream Girls* säger han att hon, efter att hon lärt mannen hans livsläxa, gett honom en livslust och ett äventyr, lika gärna skulle kunna

³³ Lindell, *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet*, s. 149.

³⁴ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, s. 7.

försvinna eftersom hon med detta uppfyllt meningen med sitt eget liv³⁵. På samma sätt försvinner Margo ur berättelsen efter att hon fått Quentin att våga leva livet. Hon behövs inte längre, men hennes budskap och livsmotto stannar kvar hos honom. Det är emellertid svårt att avgöra huruvida Margo delar personlighet med arketyper eftersom filmen avslöjar ytterst lite om vem Margo egentligen är. Den hämndaktion hon tar med sig Quentin på i filmens början för att hämnas på hennes otrogne pojkvän och de vänner som kände till otrohetsaffären visar upp en barnslighet och kreativitet hos Margo, och hennes vana att försvinna med jämna mellanrum skvallrar om en impulsivitet. Hon är, som Rabins skriver i en text om *Manic Pixie Dream Girls*, en vind som sveper in och ut i såväl sina vänners som protagonisten och hjälten Quentins liv.³⁶ Mer än dessa små korta glimtar betraktaren får se utifrån Quentins perspektiv avslöjas inte om Margo, och precis som karaktären själv påstår när Quentin slutligen hittat henne så kände inte han – eller betraktaren – den riktiga Margo. Istället för att försöka lära känna henne väljer Quentin att lämna Margo bakom sig. Hon var inte den han trodde, inget mystiskt sagoväsen, utan en vanlig tjej och utan den mystiska aura som han själv och många andra skapat kring henne är hon inte tillräckligt spännande för att stanna kvar hos. I och med avmystifierandet av Margo som person har han enligt Mulvey undvikit en eventuell kastrationsångest och han kan därför återgå till att leva sitt liv.³⁷

Det åskådaren får reda om angående Margo är främst det som hennes sovrum skvallrar om. Trots att hon, vilket görs uppenbart med tanke på hennes vänkrets och före detta pojkvän, tillhör den populära klicken i skolan visar Margos rum upp drag från vad Theo Cateforis kallar en Rebel Girl. En stor vinylsamling – ”every album ever made” som Quentin beskriver den som – innehåller bland annat innehållande en Billy Bragg-skiva visar upp att Margo har ett intresse för musik och en musiksmak som placerar henne i ett sorts musikaliskt utanförskap som hör the Rebel Girl till.³⁸ Filmen använder sig av både diegetisk och icke-diegetisk musik för att tala till en publik med vad som skulle kunna kallas en alternativ musikstil och filmens soundtrack innehåller låtar från främst indie- och folkmusikband likt Vampire Weekend, Bon Iver, The Mountain Goats och Bob Dylan. Eftersom åskådaren får reda på så lite om Margo får musiken tala för henne och på så vis ställa henne i en position som en musikalisk outsider, som någon som inte riktigt är som andra flickor. Gång på gång påpekar trots allt Quentin hur speciell och annorlunda Margo är, och utan tvekan är hon en

³⁵ Nathan Rabin, *My Heart of Flops: The A.V. Club Presents One Man's Journey Deep Into the Heart of Cinematic Failure*, New York, NY: Scribner 2010, s. 4.

³⁶ Nathan Rabin, *I'm sorry for coining the phrase "Manic Pixie Dream Girl"*.

³⁷ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, s. 9.

³⁸ Cateforis, *Rebel Girls and Singing Boys: Performing Music and Gender in the Teen Movie*, s. 10.

rebell med alla sina försvinnande och ligistiska upptåg under kvällen som hon och Quentin hämnas på alla som felat henne. Det är en del av hennes charm och varför Quentin fascineras av henne så mycket som han gör.

John Green, som har skrivit boken som *Paper Towns* är baserad på, har själv påstått att hans verk är till för att förstöra myten om the Manic Pixie Dream Girl och att han också gör det genom att låta Margo ifrågasätta Quentins försök att rädda henne. Green säger att det hela inte skulle kunna ha varit tydligare än om han så döpt sin roman till ”The Patriarchal Lie of the Manic Pixie Dream Girl Must Be Stabbed in the Heart and Killed”.³⁹ Om det är filmen som förändrat det budskapet eller om Green ger sig själv för mycket erkännande ska vara osagt, men likväl så förstör filmen inte någon myt om the Manic Pixie Dream Girl utan istället går det som visat att hitta tydliga likheter mellan Margo och begreppet. Slutet, som Green påstår skulle särskilja Margo från Manic Pixie Dream Girls och påvisa att det är fel att placera kvinnor på en piedestal, förtas av det faktum att Quentin fortfarande får flickan i slutet. Han väljer förvisso att, efter att ha kysst Margo, lämna henne och åka hem igen istället för att följa med Margo, men hon har för evigt förändrat hans liv. Det är han som gör valet att lämna henne, inte hon som säger att hon inte vill ha honom. Trots att hon har fått honom att inse att han blev förälskad i tanken på Margo och inte den riktiga Margo eftersom han placerat henne på en piedestal och aldrig riktigt lärt känna henne så fortsätter Quentin att göra exakt samma sak. Narrationen som Quentin ger i filmens slutminuter listar upp olika rykten om vad Margo sysslar med nuförtiden innan han påstår att ”I don’t listen to those rumors anymore. Wherever she is, whatever she’s up to, I’m sure it’s pretty something”. Efter att han ska ha insett att hon inte är mer än en människa eller något mirakel fortsätter han ändå med att poängtera att Margo inte är som andra utan att hon är en speciell person vars liv måste vara speciellt. Hon tillåts inte vara en vanlig person och även om Quentin inte spekulerar mer precist i vad hon gör nuförtiden låter han myten om Margo leva vidare i och med dessa ord.

De allra sista som sägs i filmen är ett ”but hey, that’s her story to tell” av Quentin när han inte vill spekulera mer i Margos liv än att påstå att det hon sysslar med garanterat är något speciellt. Det hela ska ge ett sorts feministiskt budskap om att kvinnor har rätten till sina egna historier, men blir tämligen lustigt efter att Quentin precis har fått vara subjektet i en hel film. Det finns inte vare sig en bok eller en film om Margos liv ur Margos

³⁹ John Green, *John Green’s Tumblr*, hämtat från <http://fishingboatproceeds.tumblr.com/post/57820644828/hey-john-i-was-just-wondering-what-your> (2015-12-29).

synvinkel, men däremot finns både boken och filmatiseringen av Quentins berättelse *Paper Towns*. Att det till och med anmärks av karaktärerna själva att kvinnor ska få berätta sina egna berättelser, men att det ändå är en berättelse av män om män som visas stämmer väl överens med den statistik som Lindell presenterar i *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet* där större delen av filmskaparna var män och större delen handlade om män. Endast 14 % av 1996 års svenska filmutbud hade en kvinna i huvudrollen.⁴⁰ Trots det Quentin säger får emellertid Margo inte chansen att vara en del av de ynka 14 % av filmer med kvinnliga huvudrollskaraktärer eftersom hennes berättelse får ta ett steg tillbaka medan åskådaren istället får se ännu en berättelse om en töntig man och hans jakt på en fascinerande kvinna.

2.3.4 Jämförelse mellan filmerna

Det finns ett flertal liknelser mellan de tre filmerna som diskuteras ovan. För det första har de alla manliga berättare som via narration och voice over berättar historien för betraktaren. Historien, det äventyr som spelas upp på filmduken, kretsar i alla tre fall kring kvinnor och det är dessa kvinnor som inspirerar och sätter fart på filmens handling. Männerna är försiktiga töntar medan kvinnorna har livsmotorn, mystik och äventyrlighet som inspirerar och driver de manliga hjältarna till att själva agera. De kvinnliga karaktärerna blir alla den Andre och visas upp på ett sådant sätt att det är filmens män som får chansen att beskriva dem, visa upp dem och styra filmernas handling. I alla tre fall står filmens kvinnor inte på egna ben, utan deras karaktärer definieras enbart utifrån filmens manliga karaktärer.

Paper Towns blir ett mellanting mellan de båda andra filmerna i det faktum att Margo, likt Lisbonsystrarna från *The Virgin Suicides*, är ett mysterium att lösa för de manliga protagonisterna samtidigt som hon, likt *Youth in Revolt's* Sheeni Saunders, är ett mer konkret kärleksobjekt för filmens hjälte vars hjärta han försöker vinna genom att gå utanför sina egna ramar. I *The Virgin Suicides* är flickorna förvisso kärleksobjekt för gruppen av pojkar, men ett mer abstrakt sådant som snarare betraktas på avstånd än vad det faktiskt interageras med och det är aldrig som det finns en chans för pojkarna att på något sätt bli tillsammans med systrarna. Sheeni däremot saknar till stor del mystiken och tidigt i filmen får betraktaren det klargjort för sig vilka drömmar och ambitioner som Sheeni har, något som inte avslöjas om vare sig Margo eller Lisbonsystrarna.

Filmerna berör alla lite olika delar av de teorier och begrepp som tagits upp. Medan *The Virgin Suicides* är det bästa exemplet på den manliga blicken så går the Manic

⁴⁰ Lindell, *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet*, s. 120.

Pixie Dream Girl tydligast att identifiera i *Paper Towns* medan *Youth in Revolt's* Sheeni är den som verkar ha mest av en Rebel Girl i sig. Det går dock att finna drag av alla begreppen i filmerna, men till olika grader. Något som de däremot har gemensamt är det faktum att alla tre narreras av de manliga karaktärerna som berättar sina historier om hur de blivit förälskad i henne. Kvinnorna får aldrig chansen att berätta sin egen historia, men sätter igång någon annans – den manliga protagonistens – liv. Särskilt Sheeni och Margo ger sin respektive filmers män ett mål och något att agera för och de inspirerar Nick och Quentin till att ge sig ut på äventyr. Pojkarna i *The Virgin Suicides* ges aldrig chansen till det äventyr de drömmer om att få tillsammans med systrarna eftersom alla de fem flickorna tar sina egna liv innan något sådant hinner hända, och istället lämnas pojkgruppen enbart kvar med ett mysterium.

Något annat som är intressant är hur det finns en karaktär både i *Paper Towns* och i *Youth in Revolt* som får chansen att förklara för den andra karaktären att den har målat upp en felaktig bild av dem. Medan den karaktären i *Paper Towns* är Margo så är det Nick som får göra det i *Youth in Revolt*. Det som är riktigt intressant är emellertid den andres reaktion på det hela. I Quentins fall förstår han att han har blivit förälskad i ett luftslott, en falsk bild han själv har skapat där han har gjort Margo till en överjordisk varelse, och han lämnar henne. I Sheenis fall accepterar hon Nick som han är och gör klart för honom att hon kommer vänta på honom och i slutet blir de båda ett par. Det sänder ut ett visst budskap till åskådaren: pojkar får lära sig att de inte ska behöva vara någon annan än sig själva för att till sist ändå lyckas vinna flickan i slutet medan flickor däremot får se sig själva som mystiska drömkvinnor som gör sig bäst som just mystiska drömkvinnor vars spänning tycks försvinna när de visar sig vara konkreta personer och inte överjordiska varelser.

2.4 Director/writersns önskan att ha en Manic Pixie Dream Girl

I fallet med de tre filmexempel som nämns i den här uppsatsen har två av dem såväl manlig regissörer och manusförfattare och alla tre är baserade på böcker skrivna av manliga författare. Den kvinnliga Sofia Coppola har skrivit manus och regisserat *The Virgin Suicides*, vilket är intressant eftersom det också är den film där det är svårast att finna drag från the Manic Pixie Dream Girl, och det är just the Manic Pixie Dream Girl som är intressant att studera utifrån en annan nivå av filmen: nämligen dess skapare. När det talas om framställningen av kvinnliga karaktärer går det inte att glömma bort att det finns någon som har skapat henne, vilket är något som Rabin är noga med att påpeka när han talar om the Manic Pixie Dream Girl och han skriver "[t]he Manic Pixie Dream Girl exists solely in the

fevered imagination of sensitive writer-directors to teach broodingly young men to embrace life and its infinite mysteries and adventures”.⁴¹ Det är alltså filmskaparens egen fantasi och dröm om att ha en Manic Pixie Dream Girl vid sin sida som inspirerar honom till att skapa en sådan kvinnlig karaktär åt sin manliga huvudkaraktär.

Inom konsten talar Tomas Björk i sin bok *Bilden av "Orientens": exotism i 1800-talets svenska visuella kultur* om bild av den då kallade "orienten" med fokus på haremsskildringen. Västerländska män fick under 1800-talet inte tillträde till haremet och de målningar som gjordes byggde därför på dennes fantasier om hur han önskade att haremet skulle se ut.⁴² Samma tankar och teorier går att applicera på filmens värld. Den manliga filmskaparen har aldrig varit en kvinna, men han har emellertid en idé om kvinnan och hur han önskar att hon skulle vara. Den kvinnliga karaktären blir ett objekt för hans egna behov. Även Lindell nämner något liknande i *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet* och hon menar att kvinnliga karaktärer i europeisk och amerikansk film handlar om projektioner av männens värderingar.⁴³

Det vore troligtvis inte helt fel att anta att de manliga filmskaparna och författarna har skapat en manlig karaktär som de själva kan känna igen sig i. Såväl *Youth in Revolt's* Nick som *Paper Towns* Quentin är unga tonårspojkar vars liv saknar något. De lever tämligen trista liv och väntar, medvetet eller omedvetet, på att något ska hända. Känslan känns i många fall synonym med tonårsperioden för de mindre sociala ungdomarna och många har säkerligen drömt om att någon ska kliva in i deras liv och rädda dem undan den gråa vardagen. Huruvida det stämmer för författarna, manuskribenterna eller regissörerna för filmerna som tas upp här är förvisso omöjligt att svara på, men det tycks inte vara en omöjlig tanke att de projicerat sina egna drömmar om en Manic Pixie Dream Girl som ger deras liv en mening och ett äventyr i deras filmer.

Detta skulle kunna vara en förklaring till varför kvinnor till stor del representeras av passiva objekt och mystiska väsen som ger det manliga subjektet en anledning att leva på film. Eftersom, precis som tidigare påpekat utifrån vad Lindells undersökning, det främst är män som står bakom filmerna som visas är det mäns version av kvinnor som presenteras på film. Lindell skriver senare i sin bok hur "kvinnor oftast får se 'den andres' beskrivning av hur de uppfattas vara".⁴⁴ Istället för att kvinnor ska få berätta sina

⁴¹ Nathan Rabin, *The Bataan Death March of Whimsy. Case File #1: Elizabethtown*,

⁴² Thomas Björk, *Bilden av "Orientens": exotism i 1800-talets svenska visuella kultur*, Stockholm: Atlantis 2011, s. 340.

⁴³ Lindell, *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet*, s. 140.

⁴⁴ Ibid, s. 122.

egna berättelser, som Quentin i *Paper Towns* påstår att han anser att Margo ska få göra, är det män som berättar historier om kvinnor. Detta innebär att det är manliga åsikter, tankar och idéer om hur kvinnor ska vara som skildras på film, vilket kan leda till en skev representation av kvinnor.

3. Avslutning

3.1 Diskuterande sammanfattning

Uppsatsen har berört framställning av det kvinnliga kärleksobjektet i filmer om unga vuxna och hennes relation till filmens manliga subjekt. De tre filmer som tagits upp är *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999), *Youth in Revolt* (Miguel Arteta, 2009) och *Paper Towns* (Jake Schreier, 2015). Alla tre filmer kretsar kring ett manligt subjekt som för filmens handling framåt via sin kärlek för filmens kvinnliga objekt. Medan filmens manliga hjältar framställs som tämligen vanliga killar – blyga och aningens socialt inkompetenta töntar vars liv står still – visas kvinnorna upp som fascinerande väsen. De kvinnliga karaktärerna, vare sig det rör sig om Lisbonsystrarna, Sheeni Saunders eller Margo Roth Spiegelman, ges endast en vikt i sitt förhållande till filmens manliga subjekt. Det är kvinnorna, eller som konstaterat, snarare de känslor som männen får för dem, som inspirerar och sätter igång filmens handling.

Det fanns många likheter i framställningen av de kvinnliga karaktärerna. I alla fallen var det som nämnt objekt och deras roller var passiva i relation till den aktiva mannen. Det har gått att finna drag av *the Manic Pixie Dream Girl* i dem just på grund av det faktum att deras blotta existens endast tycks vara av vikt på grund av vad de bidrar med till den manliga karaktären. Vi får reda på väldigt lite om de kvinnliga karaktärerna och det faktum att de alla är ett mysterium för männen är en del av deras dragningskraft. Kvinnorna är inte på egen hand viktiga för filmen eller dess handling, utan det är vad de representerar för männen som är det viktiga. På grund av det är det inte heller viktigt för tittaren att lära känna kvinnan på samma vis som de ges chansen att lära känna den manliga karaktären. Hon är utbytbar och skulle kunna bytas ut mot ett annat kärleksobjekt medan mannen finns där för åskådaren att finna identifikation med och sympatier för.

Uppsatsen berör också hur många av filmskaparna, två av tre i det här fallet, är män och att framställningen av de manliga och kvinnliga karaktärerna till stor del beror på hans blick. Han identifierar sig i den manliga karaktären och den kvinnliga är skapad ur hans drömmar och de fantasier han själv har om den kvinna han själv hade velat ha i sitt eget liv. Män får chansen att förmedla sin bild av hur de tror och tycker att kvinnor ska vara medan

kvinnor är sämre representerad inom filmbranschen och därför inte har samma chans att visa upp sin egen bild av saker och ting.

Den här typen av filmer sprider en bild av hur kvinnor ska vara en mans musa och inspirera mannen, medan unga män får en bild av att de ska vara subjekten och att kvinnor enbart finns till för att få dem att skapa stordåd. Kvinnor är enbart av intresse när de är mystiska väsen, medan män ska accepteras och älskas för dem de är.

3.2 Vidare forskning

Trots att feministisk filmforskning är ett populärt område att undersöka finns det mycket att forska vidare på inom ämnet. Feminism är ett brett ämne och det finns ett flertal trådar som jag själv skulle ha velat ta upp i den här uppsatsen om omfånget tillåtit det.

Att undersöka representation i relation till sändare och mottagare vore intressant eftersom det skulle kunna tala mer om effekterna av den skeva representation som filmer ofta har att erbjuda. Lite fördomsfullt skulle jag vilja påstå att de tre filmer som tagits upp i den här uppsatsen främst riktar sig till en publik av unga kvinnor, och att då undersöka hur framställningen av kvinnor i dessa filmer påverkar den målgruppen. Att kvinnor framställs på ett sätt där de objektifieras och framställs som mystiska och passiva väsen vars enda syfte i livet är att inspirera männen i deras liv sänder trots allt ut en viss bild till deras publik och om och hur detta påverkar denna publik vore intressant att studera närmare.

Ett liknande men ändå annorlunda ämne vore att koppla samman det hela till fankultur. Sidor som tumblr.com och weheartit.com är fulla med bilder och hyllningar till filmer likt dessa och unga kvinnor flockas där och delar, sprider och för vidare ideal som filmerna för med sig. Hur filmerna mottas och förvaltas på dessa sidor – huruvida Margos mystik hyllas som något unga kvinnor vill sträva efter eller huruvida Lisbonsystrarnas självmord glorifieras, och i så fall på vilket sätt det sker – visar prov på vilka effekter representation ger och framförallt hur filmerna mottagits.

En annan inriktning vore att istället för att i första hand studera framställningen av filmens kvinnor undersöka hur männen visas upp och framställs. På många sätt och vis bidrar pojkar i *The Virgin Suicides*, Nick från *Youth in Revolt* och *Paper Towns* Quentin med en annan typ av mansroll där mannen tillåts vara lite mjukare och mesigare, samtidigt som de fortfarande handlar om en man som i slutändan får kvinnan.

Slutligen går det också att vidga sökningen till att innefatta filmer från andra länder än USA. Att kvinnor ofta hamnar i en roll som objekt och inspiration till filmens

manliga subjekt är inte enbart något som går att se i amerikanska filmer. I en uppsats med större omfattning hade det varit intressant att till exempel lyfta in den svenska filmen *Känn ingen sorg* (Måns Mårlind, Björn Stein, 2013) där filmens huvudkaraktär Pål har en liknande relation till Eva som har presenterats i den här uppsatsen. Även att ta steget bort från den västerländska filmen och se huruvida samma fenomen representeras i andra kulturer – och vad det i så fall betyder – vore även det mycket intressant att undersöka närmare.

4. Käll- och litteraturförteckning

Filmografi

Originaltitel: The Virgin Suicides.

Produktionsbolag: American Zoetrope, Muse Productions och Eternity Pictures.

Produktionsland: USA.

Producent: Francis Ford Coppola, Julie Costanzo, Chris Hanley och Dan Halsted.

Premiärår: 1999.

Regissör: Sofia Coppola.

Manus: Sofia Coppola, baserad på en roman av Jeffery Eugenides.

Fotograf: Edward Lachman.

Klipp: James Lyons och Melissa Kent.

Medverkande: James Woods (Ronald Lisbon), Kathleen Turner (Mrs. Lisbon), Kirsten Dunst (Lux Lisbon), A.J. Cook (Mary Lisbon), Hanna Hall (Cecilia Lisbon), Leslie Hayman (Therese Lisbon), Chelse Swain (Bonnie Lisbon), Josh Hartnett (Trip Fontaine), m.fl.

Originaltitel: Youth in Revolt.

Produktionsbolag: Permut.

Produktionsland: USA.

Producent: David Permut.

Premiärår: 2009.

Regissör: Miguel Arteta.

Manus: Gustin Nash, baserad på en roman av C.D. Payne.

Fotograf: Chuy Chávez.

Klipp: Pamela Marton och Andy Keir.

Medverkande: Michael Cera (Nick Twisp/François Dillinger), Porta Doubleday (Sheeni Saunders), Jean Smart (Estelle Twisp), Zach Galifianakis (Jerry), Steve Buscemi (George Twisp), Erik Knudsen (Lefty), Adhir Kalyan (Vijay Joshi), m.fl.

Originaltitel: Paper Towns.

Produktionsbolag: Fox 2000 Pictures, Temple Hill Entertainment och TSG Entertainment.

Produktionsland: USA.

Producent: Marty Bowen och Wyck Godfrey.

Premiärår: 2015.

Regissör: Jake Schreier.

Manus: Scott Neustadter och Michael H. Weber, baserad på en roman av John Green.

Fotograf: David Lanzenberg.

Klipp: Jacob Craycroft.

Medverkande: Nat Wolff (Quentin Jacobsen), Cara Delevingne (Margo Roth Spiegelman), Halston Sage (Lacey), Austin Abrams (Ben), Justice Smith (Radar), Jaz Sinclair (Angela), m.fl.

Tryckta källor

Beauvoir, Simone de, *Det andra könet*, 4. uppl., Stockholm: AWE/Geber 1986.

Björk, Tomas, *Bilden av "Orienten": exotism i 1800-talets svenska visuella kultur*, Stockholm: Atlantis 2011.

Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth, *Understanding Film Theory*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011.

Lindell, Ingrid, *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet*, Göteborg: Makadam, Diss. Göteborg: Univ. 2004.

Thomas, Deborah, "Up Close and Personal: Faces and Names in Casualties of War" i *Gender Meets Genre in Postwar Cinema*, red. Christine Gledhill, University of Illinois Press, Urbana, Ill. 2012.

Otryckta källor

Cateforis, Theo, *Rebel Girls and Singing Boys: Performing Music and Gender in the Teen Movie*, <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=cc3e4829-ee8e-4770-86e4-7fba802379dd%40sessionmgr120&vid=5&hid=112> hämtad 2015-12-01.

Green, John, *John Green's Tumblr*, hämtat från <http://fishingboatproceeds.tumblr.com/post/57820644828/hey-john-i-was-just-wondering-what-your> hämtad 2015-12-29.

Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*,

<https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey,%20Visual%20Pleasure.pdf> hämtad 2015-11-22.

Rabin, Nathan, *I'm sorry for coining the phrase "Manic Pixie Dream Girl"*,

http://www.salon.com/2014/07/15/im_sorry_for_coining_the_phrase_manic_pixie_dream_girl/ hämtad 2015-11-24.

Rabin, Nathan, *The Bataan Death March of Whimsy. Case File #1: Elizabethtown*,

<http://www.avclub.com/article/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-emeli-15577> hämtad 2015-11-24.

Sarkeesian, Anita, *Tropes vs. Women: #1 The Manic Pixie Dream Girl*,

<https://www.youtube.com/watch?v=uqJUxqkcKKA> hämtad 2015-11-24.

Sassatelli, Roberta, *Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture*,

https://www.academia.edu/8902046/Sassatelli_R._2011_Gender_Gaze_and_Technology_in_Film_Culture_An_interview_with_Laura_Mulvey_in_Theory_Culture_and_Society_28_5_12_3-43 hämtad 2016-01-01,