

Den nya Alice

En genusanalys av *Alice in Wonderland* och
Alice Through the Looking Glass

Lunds Universitet

Institutionen för kommunikation och medier

Medie- och kommunikationsvetenskap

MKVA22:4 VT 2019

Författare: Emma Henriksen & Mikaela Hofmann

Handledare: Sune Bechmann Pedersen

Examinator: Fredrik Edin

Sammanfattning

I denna analys studeras framställningen av genus i filmerna *Alice in Wonderland* (2010) och *Alice Through the Looking Glass* (2016). Filmerna är producerade i en kontext då Disney börjat skapa filmer med mer “progressiva”, feministiska drag. Eftersom populärkulturen är en viktig källa till vår verklighetsuppfattning, blir det betydelsefullt att studera just hur genus representeras i dessa två populärkulturella filmer som båda har ett feministisk tema. För att analysera materialet används en kvalitativ text- och bildanalytisk metod vilket kombineras med semiotik och genusteori (med speciellt fokus på “kommodifieringen av feminism” och Campbells hjälteresa). Analysen visar att filmskaparna har varit experimentella med framställningen av genus, och låter exempelvis den kvinnliga Alice uppvisa flera maskulina drag. Samtidigt visar analysen att det finns anledning att ifrågasätta filmens “progressivitet”, då detta kan ses som ett försök att utnyttja feministiska trender för kapitalistiska syften.

Nyckelord: Disney, genusrepresentation, könsideal, kommodifiering, femininitet/maskulinitet

Titel: Den nya Alice - En genusanalys av *Alice in Wonderland* och *Alice Through the Looking Glass*

Författare: Emma Henriksen & Mikaela Hofmann

Lunds Universitet, Institutionen för kommunikation och medier, Medie- och kommunikationsvetenskap, vårterminen 2019.

Innehållsförteckning

1. Inledning och bakgrund	1
2. Syfte och frågeställningar	1
3. Tidigare forskning	2
4. Metod.....	3
4.1 Kvalitativ text- och bildanalys.....	3
5. Teori	5
5.1 Semiotik	5
5.2 Genusteori	6
5.3 Hjältens och hjältinnans resa	7
5.4 Kommodifieringen av feminism.....	8
6. Analys.....	9
6.1 Manliga och kvinnliga plikter	9
6.1.1 Kvinnliga plikter utanför Underlandet	9
6.1.2 Manliga plikter i Underlandet.....	11
6.2 Maskulina respektive feminina egenskaper.....	13
6.2.1 Alice	13
6.2.2 Alice i originalberättelserna.....	17
6.2.3 Drottningarna.....	17
6.2.4 Sidokarakterer.....	19
6.3 Produktionskontext och genustänk	20
7. Slutdiskussion	21
8. Källförteckning.....	23
8.1 Filmer.....	23
8.2 Litteratur.....	23

1. Inledning och bakgrund

Vi har de senaste åren sett en förändring i hur Disney framställer kvinnor sina nya filmer. Detta har resulterat i filmer med starka kvinnliga huvudkaraktärer som *Frozen* (2013), filmuppföljare med kvinnliga huvudrollsinnehavare liksom *Star Wars* (2015 & 2017), samt nyinspelningar av klassiska filmer där manus bearbetas för att reflektera en mer samtidig kvinnosyn, som i *Beauty and the Beast* (2017). Vid varje filminspelning, vare sig det handlar om en helt ny film eller en adaptation, görs medvetna val för hur den nya versionens innehåll ska se ut—vad som ska förbli och vilka förändringar som ska ske, exempelvis i framställningen av karaktärerna. Frågan är hur “progressiv” genusrepresentationen i dessa nya filmer är.

Denna uppsats kommer att behandla framställningen av genus i två inspelningar av Alice i Underlandet: *Alice in Wonderland* (2010) och *Alice Through the Looking Glass* (2016). Filmerna är baserade på Lewis Carrolls originalberättelser om Alice (1865 & 1871). Båda filmerna är Disney-produktioner med välkända Tim Burton som regissör. *Alice in Wonderland* gick väl hem hos publiken och drog in över en miljon amerikanska dollar i biljettförsäljning (BoxOfficeMojo u.å.). För uppföljaren gick det inte lika bra. *Alice Through the Looking Glass* gick med en förlust beräknat på 70 miljoner amerikanska dollar (McClintlock & Galuppo 2016).

I båda filmerna är genus ett centralt tema, då de behandlar huvudkaraktären Alices kvinnlighet och de sociala förväntningar som läggs på henne på grund av hennes kön. Michael Rechtshaffen från *The Hollywood Reporter* skriver om *Alice in Wonderland* att filmen bär “[a] welcome message of female empowerment” (2010). David Gritten instämmer och kallar Alice för “a young woman liberated before her time” (2010).

2. Syfte och frågeställningar

Målet med studien är att undersöka framställningen av genus i Tim Burtons *Alice in Wonderland* och *Alice Through the Looking-Glass*, samt studera ifall detta möjligtvis går att relatera till den samhälleliga kontext i vilken filmerna produceras och mottages. Studiens syfte är att bidra till förståelse för hur Disneys “progressiva” filmer behandlar genus och kön.

Då populärkulturen är en bidragande faktor till vår uppfattning om genus samt på olika sätt reflekterar rådande normer i samhället, blir det betydelsefullt att studera hur genus representeras i just populärkulturen. Därför vill vi undersöka hur detta porträtteras i vårt studieobjekt, som kan ses som ett exempel på hur Disney förhåller sig till genusrepresentation.

Relevanta frågeställningar som vår analys kommer att utgå ifrån är:

- Hur framställs genus i filmerna?
- Vilka ideal kring maskulinitet och femininitet lyfter filmerna fram?

3. Tidigare forskning

Historien om Alice är välkänd och har adopterats och omarbetats ett flertal gånger sedan Lewis Carroll skrev originalen 1865 och 1871. Potter och Deidre (2015) analyserar Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* och *Through the Looking-glass* (vilka de kallar för “Alice texterna”). De studerar böckerna utifrån ett genusperspektiv och visar hur rörelserna mellan upp och ner i berättelsen blir symboliska representationer av en viktoriansk flickas övergång från barn till mogen kvinna (ibid.:76). Denna form av “rörelsesymbolism”, menar författarna, är typiskt för den viktorianska sagan. Alices bokstavliga och symboliska “fall” ner i Underlandet placerar henne i en fantasifull värld där hon är fri från sina plikter som en nästan-kvinna. Samtidigt är Underlandet också kaotiskt, obehagligt och något som Alice i novellens slut lämnar bakom sig för att återvända till hemmets trygghet. Bredvid dikotomin upp/ner ställs Underlandets vildhet mot den övre världens domesticering. I båda fallen målas det ena alternativet alltid upp som bättre än det andra, och för Alice blir hennes slutgiltiga domesticering och inrättning i en modersroll ett lyckligt slut (ibid.:80).

Enligt författarna kan sagans ses som ett verktyg för att socialisera in unga flickor i det viktorianska samhällets domesticerande och förtryckande kvinnosyn (Potter & Deidre 2015:76f). Till skillnad från sagor om pojkars övergång till män—där äventyret slutar med att mannen triumferar över kaoset—brukar sagor om flickor sluta med att flickan äntligen får återvända till hemmets trygghet. Så slutar även Carrolls två böcker. Elza (2014) tolkar sagan liknande. Hon menar att Alice frigör sig från den offentliga sfärens förtryck mot så kallade kvinnliga egenskaper, såsom oskyldighet och spiritualitet. Genom att fly till Underlandet bevarar således Alice dessa egenskaper och blir en “idealkvinna” (ibid.:8). Författarna är ense

om att Alices framställning reflekterar en förtryckande kvinnosyn, då hon representerar oskyldighet och domesticering.

Elza jämför även sagorna med Walt Disneys 1920-tals tv-adaption av Aliceberättelsen *Alice Komedierna* (1923–1927). Även i denna adaption representerar Alice kvinnoidealen för sin tid, då hon är fantasifull och oskyldig (Elza 2014:13f). Serien börjar med att Alice framställs som en busig pojkflicka, men med tiden karakteriseras hon mer och mer av sin skönhet (ibid.:20f). Detta, menar författaren, var Disneys sätt att hänga med i tiden. Den nya, moderna kvinnan var intresserad av utseende, mode och kommersialism.

Även Burton uppdaterar Alice-figuren för att passa in i en mer samtida kvinnosyn i *Alice in Wonderland* (2010), skriver Potter och Deidre (2015:87f). De menar att filmen vänder på värderingen av vild/domesticering, då Alice i filmens slut vägrar att acceptera domesticeringen. Den negativa “vildheten” blir istället en mer positiv “frihet”. I och med det menar författarna att filmen visar en mer “progressiv” och modern kvinnosyn.

Koushik och Reed är dock kritiska till ifall trenden av nya, “progressiva” Disneyfilmer med kvinnoleda huvudroller verkligen kan betraktas som upphöjande för kvinnor (Koushik & Reed 2018:1). Enligt författarna är trenden visserligen en reaktion på en förändring av synen på kvinnan, men måste förstås som en av många strategier för att locka konsumenter snarare än ett genuint försök att stödja en feministisk agenda (ibid.:7, 14).

Forskningen visar hur sagans budskap förändras i de olika adaptionerna, i linje med rådande kvinnosyn. Det finns dock inte tillräckligt med forskning om hur kvinnlighet och kön framställs i just Burtons filmer från 2010 och 2016, då Potter och Deidres artikel endast behandlar 2010s film hastigt. Vi ser också att i motsats till Potter och Deidres optimism har Koushik och Reed en mer pessimistisk inställning. Vi menar att filmen även bör analyseras med kommersialiseringen av feminism i åtanke. Vår analys är alltså ämnad att utforska den diskrepans som vi funnit i den tidigare forskningen.

4. Metod

4.1 Kvalitativ text- och bildanalys

Då vi ämnar göra ett djupdyk i två medietexters representation av genus är en kvalitativ textanalys en utmärkt metod, då denne innebär noggrann närläsning av en text för att upptäcka djupare meningar. Att kombinera olika metoder och teorier i en analys kan även

vara berikande och intressant, menar Marinette Fogde, som skriver om metoden bildanalys (2010:181). Då undersökningsobjekten består av filmer blir en kombination av kvalitativ text- och bildanalys lämpligt för att besvara frågeställningarna, vilket kommer att förklaras nedan.

Textanalys är en omfattande metod som i sig består av en rad olika metoder som kan kombineras och som tillåter en att applicera olika teorier, exempelvis semiotik och genus, för att öppna upp texten ur olika perspektiv (Ledin & Moberg 2010:155). En närläsning av texter innebär dock inte att man utesluter kontexter. Tvärtom så är kontexter särskilt relevant i en textanalys då alla texter ingår i ett nät av sociala kontexter som skapats av särskilda syften och som formats av tidigare texter och så vidare.

Den kvalitativa textanalysen kan säga oss något om samtiden vi lever i. Som nämnt tidigare är populärkulturen en viktig del av vår verklighetsuppfattning. Precis som populärkulturen blir påverkad av samhället, påverkas samhället av populärkulturen. Således blir det intressant att både studera det populärkulturella fenomenet samt dess relation till samhället. Genom att analysera samhället kan vi således få en ökad förståelse av olika texter och genom att studera och tolka texterna får vi en ökad förståelse om samhället (Ledin & Moberg 2010:153).

De texter som kommer att studeras är filmer, vilka består av visuella beståndsdelar. När människor tolkar dessa visuella element använder de sig av sociala och kulturella konventioner. Likt språket består den visuella kommunikationen av ett symbolsystem som bygger på just sociala konventioner och symboler. Det som är viktigt att tänka på är att film som text är multimodala, alltså att kommunikationen består av både ljud, bild och språk som tillsammans skapar mening (Fogde 2010:179f). För att förstå och tolka filmerna krävs det således närläsning av alla dessa element. Här tillkommer frågor som vilka kulturella, sociala föreställningar och normer framställs i texten. Vidare bör man undersöka vilka bakomliggande innebörder som kan ses när man studerar dessa element. Därmed är det avgörande att man kan sätta texten i relation till sin kontext för att de vilka kulturella normer och associationer som görs (ibid.:182).

Inledande arbete i textanalysen innebar först och främst studerande av studieobjekten ett flertal gånger med kompletterande anteckningar. För att materialet inte skulle bli alltför stort och svårhanterligt spenderades cirka en veckas tid med insamling av material och sedan cirka tre-fyra veckor med själva analysen och skrivandet. För att skapa oss en god bakgrund om vårt material var det även relevant att göra efterforskningar i hur filmerna har producerats och mottagits samt ifall filmerna fått kritik eller blivit hyllade. Efter att materialet var insamlat

analyserades det med hjälp av de ovannämnda metoder samt de teoretiska perspektiv som beskrivs nedan.

Som med alla metoder är det inte ovanligt att det kan tillkomma problem som kan påverka studien—i synnerhet dess kvalitet, allmängiltighet och generaliserbarhet. Då en kvalitativ text- och/eller bildanalys är subjektiva metoder finns där alltid en risk att man förbiser något, eller att en annan forskare tolkar texten på ett annorlunda vis. En akademisk analys av en populärkulturell text kan också ses som ett potentiellt problem, då en forskares perspektiv skiljer sig från den vardagliga tittarens, som kanske tar till sig materialet på ett helt annat sätt. Dessutom är detta som sagt endast en mindre kvalitativ studie och därmed så kan vi endast få insikt i just detta undersökningsobjekt. Det kommer exempelvis inte vara möjligt att kunna dra några slutsatser kring hur Disneys filmer förhåller sig till genus och kön på ett generellt plan. Vi kan endast se våra studieobjekt som enskilda exempel av fenomenet.

5. Teori

5.1 Semiotik

I *Filmens semiotik och filmestetiska frågor* skriver Lotman att man bör undvika att studera konst som direkta “återspeglings” av skaparens inre eller av samhället (1977:20). Vad Lotman istället vill se är de bakomliggande, meningsskapande strukturerna, exempelvis hur värdesystem och normer i samhället samverkar med de förankrade konstruktionsprinciper som anpassar skapandet av konst. Teckensystem ingår alltid i konkreta kommunikationsprocesser och har en betydelse för någon. Han menar således att mening och betydelse inte är givna i själva texten i sig utan detta är något som skapas i relationen mellan text och läsare (ibid.). Med det sagt kan textens betydelse ändras beroende på olika mottagare, kulturer, normer och så vidare.

Lotman menar att filmer har sitt eget “språk”, då de är en form av ett kommunikativt system. Både regissör och andra som deltar i produktionen av film vill säga något med sitt verk. För att förstå vad skaparna vill säga måste man förstå språket. Filmer är inte kopior av verkligheten—de är språkliga konstruktioner, som på olika vis kan ge oss kunskap om verkligheten (1977:36f).

Denna poäng tas även upp av Ledin och Moberg i *Metoder i kommunikationsvetenskap* (2010:153). Hon håller med att texter endast är en representation av något och aldrig en avspeglings av verkligheten. Att göra en representation av världen är ett sätt att ta ställning

och ta upp särskilda påståenden istället för andra—att göra semantiska val helt enkelt. Ofta handlar det om att man vill ha sagt något vilket reflekteras i hur man uttrycker sig.

Inom semiotiken finns det två nivåer i en analys, denotation och konnotation (Fogde 2010:181f). Den första handlar om att definiera vad texten/bilden föreställer och den andra handlar om att slå samman de olika elementen i en text för att se hur mening skapas. Detta kan vara exempelvis vilka kulturella, sociala normer och föreställningar kommer till uttryck. Det tål dock att komma ihåg att alla tolkar bilder olika beroende på individuella och kulturella erfarenheter vilket innebär att en persons tolkning av en text kanske är helt annorlunda än någon annans.

5.2 Genusteori

För att studera representation av genus i texterna kommer vi använda oss av genusteori. David Gauntlett inleder *Media, Gender and Identity* med frågan: “[w]hy explore the relationship between media, gender and identity?” Svaret, menar han, är att medierna har en så pass betydelsefull plats i samhället att det är otänkbart att de inte på något vis skulle influera våra liv (Gauntlett 2008:1ff). Gauntlett tar tydligt avstånd från så kallade “injektionsteorier”, men menar att medierna kan ge oss idéer om vad maskulinitet/femininitet innebär, hur män/kvinnor bör agera och vad de bör sträva efter, vem vi bör vara attraherade av och hur romantiska relationer bör se ut (ibid.:32ff). Interaktionen mellan medier och publik är dock inte helt ensidig. Även om Gauntlett är kritisk till Fiskes optimistiska teori om publikens makt att tolka populärkultur helt efter sina egna önskningar så är medierna också en produkt påverkad av samhället (ibid.:27ff, 62ff).

En genusteoretiker som Gauntlett förespråkar är Butler (2008:150f). Butler menar att vi inte har en könsidentitet som präglar vårt beteende, utan vårt beteende är det som skapar vår genustillhörighet. Hon hävdar att genus därför är något som vi kan uppnå genom vårt sociala framträdande. Genus är inte vem man är, utan vad man gör (Butler 1999:33). Man kan alltså, oberoende vem man är, agera manligt eller kvinnligt. Som term är kvinnlighet ett ord vars betydelse har skilda definitioner beroende på plats och tid, vilket visar att kvinnlighet inte är något fast, utan att det är något som kan förändras och omdefinieras (ibid.:43).

Enligt en intervjustudie utförd av Gauntlett ges en annan bild av genus än den Butler beskriver. Respondenterna bestod av människor från olika delar av världen och intervjun handlade om vad de anser att “den ideala kvinnan” innebär (2008:210f). Svaren var väldigt

överensstämmande: attraktiv, välklädd, självständig, mode- och inredningsintresserad, aktiv, sexig, vacker, smal figur och så vidare. Utifrån det kan vi säga att kvinnlighet och femininitet ofta kopplas till ovanstående adjektiv om fysiska attribut.

Representationer av kvinnor och män i Hollywood har under de senaste årtionden förändrats en hel del, menar Gauntlett (2008:75). Män i Hollywoodfilmer är inte alltid framställda som hårda, starka och stereotypiskt maskulina i samma utsträckning som tidigare. Ibland kombineras det hårda med en mjukare sida. Samtidigt, menar Gauntlett, har kvinnliga roller blivit tuffare. Detta beror inte minst på att filmskapare har upptäckt att publiken (som ofta är unga), generellt sett inte tycker att hjältarna nödvändigtvis måste vara män. Dagens filmskapare är således mer uppmärksamma och försiktiga med att porträttera kvinnor som gråtande offer samtidigt som de insett att kvinnliga hjältinnor kan vara “kick-ass”, som Gauntlett beskriver det (ibid.:62). Genusrepresentationer i film och tv är idag mindre stereotypiska än tidigare, menar Gauntlett, men män och kvinnor är ännu inte helt jämställda. Exempelvis är manliga karaktärer generellt sett fortfarande fler än kvinnliga samt har en större och mer betydande roll inom filmerna (ibid.:97f).

Som Gauntlett visar så finns det olika vis att betrakta och förstå genus i filmer. Med det sagt kommer filmerna analyseras utifrån de olika vinklar som redovisats ovan, vilka är relevanta för att tolka innehållet.

5.3 Hjältens och hjältinnans resa

I den klassiska myten finns det markanta skillnader mellan hjälten och hjältinnans äventyr, och dessa skillnader består även i modern tid (men självklart finns det även många undantag). Genom att anlägga ett narratologiskt perspektiv på skildringen av hjältens/hjältinnans resa synliggörs ännu en aspekt av genusframställningen i filmerna. Utgångspunkten är Joseph Campbells klassiker *The Hero With a Thousand Faces* (2004, [1949]) och Valerie Estelle Frankels *From Girl to Goddess—The Heroine's Journey Through Myth and Legend* (2010).

Campbell identifierade vad han kallar för “monomyten”—det mytschema som den mytologiska hjälteresan mer eller mindre följer, oavsett geografisk plats eller tidsepok. Kärnan av monomyten är “a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation—initiation—return” (Campbell 2004:28). Hjälten genomgår en resa som generellt innehåller vissa återkommande element, exempelvis särskilda karaktärs-arketyper och specifika händelser som sker i en viss ordning. Frankel summerar Campbell såhär: “In the

hero's journey, the boy grows up in the ordinary world [...] Then a mysterious herald appears summoning him to an adventure. You see, he has ... a destiny. The hero often rejects this call—it is too strange, too mysterious, but, at last, he accepts. He goes on adventures along the way, aided by his friends and companions, with sometimes a token female“ (Frankel 2010:1). Detta mytschema, menar Frankel, passar inte hjältinnans resa. Målet med hjältinnans äventyr i myten är inte att uppfylla någon kallelse—hennes mål är att bli en modersfigur. Modersfiguren är livsgivande, och “[g]irls emulate that path on their journeys by forming a family circle they can rule as supreme nurturer and protector“ (ibid.:4).

Burtons *Alice in Wonderland* och *Alice Through the Looking Glass* är berättelser om en hjältinnas äventyr. Då vi i filmerna kan se tydliga spår av monomyten (vilket kommer att tas upp i analysen) är det relevant att försöka se hur Alice, som hjältinna, passar in i mytschemat, och hur detta kan förstås utifrån ett genusperspektiv.

5.4 Kommodifieringen av feminism

Koushik och Reed (2018:1) menar att det idag har blivit en trend för filmskapare att ha fler kvinnliga huvudrollsinnehavare. Däremot, som nämnt tidigare, är de motvilliga till att endast hylla denna trend, och menar att det är viktigt att vara kritisk till motiven bakom. Frågan är ifall filmerna uppriktigt syftar till att stärka kvinnor eller om det finns andra, bakomliggande motiv.

Det är viktigt att förstå filmerna utifrån deras produktionskontext. Filmer som är skapade av stora filmstudior, som Disney, är produkter av det kapitalistiska samhällssystemet och därav gjorda med målet att dra in vinst (Koushik & Reed 2018:2). De val som görs gällande filmerna måste alltså vara i linje med vad filmstudion tror kan vara ekonomiskt lönsamt. Meehan beskriver även hur Tv-bolag gör strategiska val utifrån vad som fungerat tidigare: skådespelare, genre, typ av handling eller tema och andra bevisat “lyckosamma” element påverkar hur framtidens tv-serier utformas (2002:215). Denna strategi fungerar även i filmvärlden (Koushik & Reed 2018:3). Disney, oförnekligt en jätte i medielandskapet, måste också följa kapitalismens logik.

Inkluderingen av feministiska element i de stora filmstudiornas verk kan också ses som en ekonomisk strategi. Då filmer helst ska locka en så bred publik som möjligt, utformas de “progressiva” elementen med detta i åtanke. Det är värdefullt att undersöka på vilket sätt filmerna försöks framställas som progressiva, och att granska dessa element, för att kunna

avgöra huruvida filmerna bör betraktas som genuina försök till att stärka kvinnor eller som enkla pengaknep.

6. Analys

6.1 Manliga och kvinnliga plikter

I den första delen av analysen undersöks hur ett levnadsideal för kvinnor framställs inom filmvärlden, samt hur detta sedan på olika vis undanröjs. Alice har olika typer av plikter i Underlandet och i den övre världen, vilka hon bemöter på olika vis. I båda världarna blir det tydligt att plikterna är laddade med manliga och kvinnliga konnotationer. Med det sagt blir det relevant att undersöka vad de olika plikterna faktiskt innebär, samt hur de värderas inom filmens logik.

6.1.1 Kvinnliga plikter utanför Underlandet

Både Burtons *Alice in Wonderland* (2010) och *Alice Through the Looking Glass* (2016) inledande konflikter kretsar kring Alices kvinnlighet och de förväntningar som placeras på henne av omgivande karaktärer. Vi får genom dialog veta att Alice och modern ofta är oense kring vad som anses vara propert uppförande för en kvinna, både vad gäller kläder och beteende. Alice är tydligt missnöjd med att behöva klä upp sig och besöka en bal. Modern tar inte detta seriöst, utan ger henne ett halsband och säger: “[t]here. You’re beautiful. Now, can you manage a smile?”.

De plikter som Alice har innefattar äktenskap och moderskap—hon är tänkt att ingå i ett arrangerat äktenskap med Hamish, vars fader köpt Alices avlidne faders handelsföretag. I en konversation med Alices syster Margaret får vi veta att hon inte är säker på ifall hon verkligen vill gifta sig, och att Alice själv tycker att hon borde ha något att säga till om i saken.

Margaret: Hamish will ask you under the gazebo. When you say yes—

Alice: But I don’t know if I want to marry Hamish.

Margaret: Who, then? You won’t do better than a lord. You’ll soon be twenty, Alice.

That pretty face won’t last forever. [...] So you’ll marry Hamish. You will be as happy as I am with Lowell, and your life will be perfect. It’s already decided.

Kvinnans värde definieras genom hennes skönhet samt möjlighet att ingå äktenskap. Alice skönhet lyfts flera gånger upp av andra karaktärer som hennes bästa kvalite. Svärmodern säger: “[d]o you know what I’ve always dreaded? [...] Ugly grandchildren. But you’re lovely.” Barnafödandet är den givna följderna av äktenskapet, och så är även rollen som husmor. Svärmodern talar exempelvis om för Alice precis hur hon ska laga Hamishs mat.

Margaret menar att äktenskap gjort henne lycklig. Alice upptäcker dock på balen att systemns make är otrogen. Det blir därmed tydligt att denna “ideala” kvinnoroll inte är idyllisk. Ett annat sätt detta exemplifieras på är genom Alice ogifta moster. Hennes rufsiga hår och vanföreställningar kodar henne som en misslyckad kvinna, neddragen då hon inte lyckats leva upp till de plikter som placerats på henne. Hon är skräckexemplet som andra karaktärer varnar Alice för genom att säga till henne att “you don’t want to end up like [her]”.

Konflikten ligger i att Alice inte kan eller vill leva upp till dessa förväntningar—hon är (inom filmens värld) inte en traditionell kvinna. Detta får henne att sticka ut. Ett ord som används ofta för att beskriva henne är galenskap. Delvis handlar ordet om hennes förmåga att stiga in och ut ur Underlandet, men det går också att konnotera detta ord i koppling till Alices “felaktiga” kvinnlighet. Filmen öppnar med en scen då en yngre Alice vaknar ur en dröm om Underlandet. Hon frågar sin far ifall hon är galen. Han tröstar henne och menar att galenskap är en god kvalité. Denna så kallade galenskap är vad som gör Alice speciell. Alice är egentligen inte galen enligt någon modern definition av ordet, utan endast inom filmvärlden i och med att hon går emot samhällliga normer. Kopplingen mellan galenskap och kvinnosynen blir ännu tydligare i *Alice Through the Looking Glass* då hon efter att ha lämnat Underlandet vaknar på ett mentalsjukhus för kvinnor. Doktorn säger: “[e]xcitable, emotional, prone to fantasy. Textbook case of female hysteria.” Alice svarar: “[b]ut there’s nothing wrong with me.” På ett nästan övertydligt vis målas bilden av en gammalmodig kvinnosyn upp: skönhet, äktenskap, moderskap, matlagning, passivitet och domesticering. Alice förväntas acceptera denna roll med ett leende. Mot detta gör Alice dock motstånd, och som filmens hjälte bjuds publiken att stå på hennes sida.

De önskemål som Alice egentligen har kring sitt liv är inte bundna till hennes moder eller de tillhörande, kvinnliga plikterna—utan till hennes fader, och därmed till manlighet istället för kvinnlighet. Kopplingen mellan Alice och fadern kommenteras av flera karaktärer. Hamish beskriver henne som att vara “[j]ust like her father.” Alice mor säger detta:

Modern: Were you never afraid?

Alice: Of course. But when I was, I thought of father.

Modern: You sound just like him.

Även Alice själv gör denna koppling: “[s]ign over the *Wonder* [faderns skepp]? And give up on the impossible? Then who will I be?” Då Alice tar över sin fars roll som delägare av ett handelsföretag, hans position som kapten över ett skepp samt hans klocka signaleras det att Alice har inträtt i hans (manliga) fotspår istället för att ta efter modern. Modern vill istället att hon stannar i hemmet (“[a] sea captain is no job for a lady”) och försöker tvinga henne till detta. Alice vill däremot inte liknas vid sin mor.

Modern: You can’t just make things however you want them to be. Every woman must face that, Alice. I’ve had to.

Alice: The last thing I want is to end up like you.

I båda filmerna måste Alice alltså bemöta sexism, och när de kvinnliga plikterna blir som jobbigast för henne beger hon sig till Underlandet. I *Alice in Wonderland* är pressen på henne stor då Hamish friar och hon förväntas acceptera. Alice står, upphöjd och framför alla, i ett lusthus. Detta skulle kunna avkodas som att hon är i en maktposition. Samtidigt så innebär hennes upphöjda position att allas blickar är på henne, och vi får flera shots av alla gästerna som är samlade, stirrande på Alice. När Alice flyr händelsen så rymmer hon bokstavligen ur kamerans blick. Detta följs av en scen där hon springer genom skogen och slutligen faller ner i Underlandet. I *Alice Through the Looking Glass* sker motsvarande scen också på en bal, då hon befinner sig i ett rum med de andra styrelsemedlemmarna—en skara av äldre män. Hon förväntar sig bli behandlad som deras like men som ung kvinna blir hon återigen utstirrad. Männen förödmjucar henne och skrattar åt idén om att en kvinna skulle kunna vara en kapten. Även denna gång flyr Alice scenen och hamnar i Underlandet.

Deidre och Potter (2015) tolkade Alice bokstavliga fall ner i Underlandet som den viktorska kvinnans metaforiska fall i Carrolls ursprungliga Alice-texter. Detta blir ännu tydligare i Burtons adaptationer, då kvinnlighet och kvinnoroller på ett explicit sätt ingår i bägge filmers konflikter. Dock, som författarna menar, görs inte fallet till något negativt. Istället förväntas publiken se orättvisan i hur Alice behandlas.

6.1.2 Manliga plikter i Underlandet

I Underlandet har Alice också plikter som hon inte kan undkomma. Enligt en profetia ska Alice på Frabjous-dagen döda Jabberwockyn (en drake) med ett speciellt svärd. Likaså som i

början av filmen, då hon blev pressad att acceptera Hamish frieri, springer hon iväg från sin plikt när hon ställs inför den. Den Vita Drottningen säger till Alice att hon kan inte leva sitt liv för att behaga andra. Valet måste vara hennes eget. Alice bestämmer sig för att utföra det som förväntas av henne. Detta blir ett dubbeltydigt scenario. Å ena sidan kan det tolkas som att Alice bara passivt gör som hon "ska", alltså sina plikter. Men man kan också tolka det som att hon är mer redo att acceptera de manliga utmaningarna än de feminina när hon till slut bestämmer sig för att försöka döda Jabberwockyn. Detta är ytterligare ett sätt som Alice framställs som maskulin på.

Profetian är en modifierad version av dikten "Jabberwocky" som finns i Carrolls *Through the Looking-Glass* (1871). I filmen återger Hattaren den såhär:

Beware the Jabberwock, my son!
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head,
He went galumphing back.

I Carrolls bok handlar dikten inte om någon specifik figur. I Burtons *Alice in Wonderland* handlar dikten däremot om Alice, men behåller samma manliga pronomen som i Carrolls original. Hattaren kallar Alice för "him" när han först träffar henne, och även för "boy" senare i filmen. Genom detta görs återigen en koppling mellan Alice och maskulinitet.

Jabberwockeydikten visar också att Alice är utvald för att genomföra något viktigt. Alice genomgår en hjälteresa som på många vis påminner om Campbells (manliga) monomyt. Hjälten, som är utvald av ödet, lämnar den vanliga världen och stiger in i en ny, magisk värld. Här ställs hjälten inför provningar, tills han vinner den slutgiltiga striden. Han återvänder då hem, där han nu förfogar mer makt (Campbell 2004:28). Alice blir tilldelad ett svärd och en rustning och manas ge sig ut i strid—en markant skillnad från hur hjältinnas typiska provningar ser ut. "The hero's mentor bestows on him Excalibur, Campbell explained. But none of the fairytale heroines carried swords" skriver Frankel (2010:3). Efter att Alice genomfört sina plikter i Underlandet träder hon tillbaka in i den övre världen och skaffar sig mer makt även där, en tydlig uppgradering från hur lite kontroll hon hade över sitt egna liv innan hon gav sig ner i Underlandet.

Alices övergångsrit handlar alltså inte om att växa upp till en mogen kvinna i mytisk mening, men kan däremot förstås som en resa mot att bli en mogen "man". Detta skiljer filmerna från

Carrolls böcker, i vilka Alice enligt Deidre och Potter genomgår den klassiska hjältinnans resa för att slutligen bli en skyddande modersfigur. Även i *Alice Through the Looking Glass* får hon genomgå en liknande, maskulin prövning som i föregående film. Istället för att finna sig i den kvinnoroll som hon återigen pressas att inta, slutar det med att hon i den övre världen träder in i en traditionell maskulin roll som affärsägare och skeppskapten.

6.2 Maskulina respektive feminina egenskaper

Pompper skriver i sin bok *Rhetoric of Femininity* att femininitet idag har blivit som en relik från det förflutna som har stannat alldeles för länge (2017:3). Femininitet och maskulinitet fungerar i en hierarki och är åtskilda utifrån makt. Pompper anser att det viktiga inte är att definiera begreppet femininitet, utan det är viktigare att granska hur femininitet fungerar som ett system för att tillfredsställa män och för att få dem att framträda mer maskulina genom att kvinnor framträder som motsatsen, alltså feminina. Män framställs exempelvis som starka för att kvinnor i kontrast framställs som svaga. I de två Alice-filmerna ser vi att filmskaparna leker oerhört mycket med maskulina och feminina egenskaper, vilket vi kommer att diskutera nedan. I denna del av analysen har vi valt att fokusera på hur maskulina och feminina egenskaper framställs i filmerna med särskilt fokus på Alice, men även de två drottningarna och andra sidokarakterer som vi fann relevanta för undersökningens syfte.

6.2.1 Alice

Alice är emot att bära korsett och strumpbyxor vilket uppmärksammas i början av *Alice in Wonderland* av hennes mor. Modern påstår att Alice inte är propert klädd, men Alice ifrågasätter detta: “[w]ho’s to say what is proper? What if it was agreed that ‘proper’ was wearing a codfish on your head? Would you wear it?” Trots att Alice inte bär korsett eller strumpbyxor har hon ändå långt, uppsatt hår samt bär en klänning, vilket de andra kvinnliga karaktärerna i filmen också har och som därmed symboliserar femininitet. I Underlandet byter hon kläder frekvent, och i början är det en serie av olika klänningar, vilket hon inte bestämmer själv utan får tilldelat sig av exempelvis Hattaren och den Röda Drottningen. Dock så är hennes hår nedsläppt när hon landar i Underlandet, vilket kan tyckas representera någon form av frihet då detta inte anses vara propert i den övre världen.

Ju längre in i filmen man kommer desto mer självsäker och självständig blir Alice samtidigt som hon blir mindre och mindre feminin, eller mer och mer maskulin, beroende på hur man tolkar det. Hennes resa börjar med att hon blir bokstavligen förminskad (av en magisk dryck)

och sedan förstörd, bortförd och till och med stoppad i en tekanna. Inget av detta får hon som sagt bestämma själv utan det är antingen genom uppmaningar (i form av etiketter som “drick mig” och “ät mig”) eller helt andra karaktärer som säger åt henne vad hon ska göra och hur. I en scen senare i filmen får vi dock se Alice för en gång skull vara den som ger order och bestämma. Hattaren har blivit tillfångatagen av den Röda Drottningen och Alice övertalar en hund vid namn Bayard att föra henne dit. Alice utstrålar makt i deras konversation, när det första hon gör är att beordra Bayard att sitta.

Alice: We're going to rescue him.

Bayard: That is not foretold.

Alice: I don't care, he wouldn't be there if it weren't for me.

Bayard: The Frabjous day is almost upon us. You must prepare to meet the Jabberwocky.

Alice: From the moment I fell down that rabbit hole, I've been told what to do and who I must be. [...] I will decide where it goes from here.

Bayard: If you divert from the path—

Alice: I make the path.

Vi ser alltså att Bayard försöker övertala henne att hon behöver förbereda sig på att döda Jabberwockyn (vilket är hennes plikt). När Alice säger ifrån ser vi hur hon tar åt sig makten i situationen, och Bayard visar sin underkastelse då han böjer sig ner (som en bugning) för Alice, så att hon kan stiga upp på honom. Trots att Alice bokstavligt talat är i underläge (då hon är betydligt mindre än honom i denna scen på grund av den magiska drycken), utstrålar hon en sådan makt så att Bayard framstår som mindre än henne. Försättningsvis beordrar Alice andra karaktärer som tidigare försökt styra henne. Exempelvis Hasselmusen, som Alice schasar bort likt ett kryp när hon motsäger Alice.

Alice nyvunna makt återspeglas i hennes kläder. När Alice anländer till den Vita Drottningen blir hon för första gången tilldelad neutralt färgade byxor och en rock, kläder som ingen kvinna setts bära tidigare i filmen. När Alice sedan går till strid mot Jabberwockyn bär hon en riddarrustning, svärd och sköld. Vi kan alltså se att både hennes kläder samt beteende har förändrats från filmens början då hon bar söta klänningar och svor att hon aldrig skulle kunna döda någon. Riddarrustningen som hon bär i samband med hennes heroiska handlingar konnoterar även till manliga hjältar, vilket är ännu ett exempel på hur filmskaparna experimenterat med manliga och kvinnliga attribut.

Frankel skriver i *From Girl to Goddess* att kvinnor som är förtryckta i dagens samhälle endast har två val att välja mellan: “[b]e the helpless princess sobbing for rescue, or be the knight, helmeted and closed off in a cubicle of steel. [...] Only men or those who act like them, with business suits and power lunches and strategy charts, will succeed” (2010:3). Frankel menar att de som bär riddarrustning är män eller agerar som män. Detta är en intressant tanke då det enligt profetian faktiskt är en man som ska döda Jabberwockyn, och att Alice blir kallad för “him” och “boy” i Underlandet. Kanske är det så att Frankel har rätt i det att Alice (som är klädd i riddarrustning) spelar hjälten i filmen genom att agera “typiskt manligt” eller helt enkelt som en man.

Filmen slutar med att Alice klättrar upp ur kaninhålet tillbaka till den övre världen. Hon säger nej till Hamish frieri och förklarar att han inte är rätt man för henne. Hon tillrättavisar sin syster om att det är hennes liv och att hon bestämmer vad hon ska göra med det. Hon säger också till sin mor att inte oroa sig och att hon hittar något värdefullt att göra med sitt liv. Med andra ord så avsäger hon sig från alla de förväntningar som ligger på henne utifrån hennes kön. Därmed intar hon nu en mer maskulin livsstil även utanför Underlandet.

Den andra filmen, *Alice Through the Looking Glass* (2016), börjar med att Alice befinner sig på sitt skepp. Alice bär en manlig skeppsuniform med skjorta, slips, väst, kavaj och byxor. Längre in i filmen läggs det mycket fokus på Alices klädval av andra karaktärer, då hennes andra ombyte är en färgglad byxdress som hon bär på en bal. Alice tar av sig sin rock och fram kommer denna färgrika dräkt. Mannen som tar hennes rock ser förskräckt ut när han ser hennes utstyrsel, likaså resterande av gästerna samt hennes mor som ser särskilt bekymrad ut.

Modern: I do wish you would have worn that yellow dress.

Alice: If it's good enough for the Dowager Empress of China, it's good enough for the Ascot.

Modern: Must you always be so headstrong?

Alice: No, it's just more fun that way.

Hennes mor anser alltså att Alice är envis då hon själv väljer vad hon ska ha på sig istället för vad hennes mor vill. Modern verkar känna skam för hur hennes dotter går klädd, likt i den första filmen, då hon ansåg att Alice inte var propert klädd. Till skillnad från den första filmen framställs Alice nu som en självständig person som inte låter sig styras av vad modern, eller någon annan, tycker om hennes uppförande eller utseende.

Alice tredje ombyte består av byxor, blus och en väst. Alice har inte bytt klädesplagg på nästan 1 timme och 15 minuter i filmen, vilket är en stor skillnad från *Alice in Wonderland*. I Gauntletts intervju om olika människors tankar kring “den ideala kvinnan” (2008:210f) var det tydligt att kvinnoidealet, samt femininitet, ofta är kopplat till fysiska attribut och kläder. Utifrån intervjusvaren framställs Alice inte som den ideala kvinnan då det inte är så mycket fokus på hennes utseende och klädbyten. Här är således ännu ett exempel på hur genusstereotyper utmanas i filmerna, vilket är ännu tydligare i den andra filmen när det kommer till Alices kläder.

Alice Through the Looking Glass slutar med att Alice nu har en kortklippt frisyr och bär en ny skeppsuniform, redo att segla på nya äventyr. Hon står bredvid sin mor som bär en matchande uniform, dock med kjol istället för byxor. Detta kan tolkas som att istället för att Alice har blivit den kvinna som modern alltid velat har modern istället blivit mer som Alice. Modern har således gått från att vara särskilt feminint klädd till mer neutralt, om än fortfarande mer kvinnlig än Alice. Likaså när det kommer till Alice, då hennes nyklippta hår konnoterar mot maskulinitet eller åtminstone framställer henne som mer könsneutral/androgyn.

Sammanfattningsvis så tvingas Alice i början av *Alice in Wonderland* bära kläder som hon inte känner sig bekväm i eller lycklig i. Längre in i filmerna ser vi att hennes klädstil förändras från feminina klänningar till mer neutrala/maskulina byxor och rock, och slutligen till riddarrustningen. När Alice sedan får göra det hon vill (segla och upptäcka världen) vilket vi kan se även i den andra filmen, har hon på sig uniform. När Alice själv får välja har hon på sig sin färgglada dräkt från Kina, vilket kan ses som ett plagg mellan feminint och maskulint, då utsmyckningen och färgerna kan tyckas vara feminina men hon samtidigt bär byxor. Å andra sidan kanske det inte alls handlar om att färgerna är speciellt feminina, då de är också väldigt iögonfallande, och låter Alice synas bättre än alla andra. När Alice får bestämma själv väljer hon att bära byxor, vilket vi kan se i *Alice Through the Looking Glass*, där hon själv för det mesta har kontroll över sin garderob och inte en enda gång bär en klänning. Vi kan även se att Alice verkar betydligt lyckligare samt självsäker i den andra filmen. Med det sagt kan vi alltså se en koppling mellan hennes klädval och hennes lycka vilket vi får följa i hennes resa. Det är även tydligt att klädvalen är kopplade till föreställningar om vad män/kvinnor traditionellt bör (eller inte bör) ha på sig.

En annan intressant aspekt är det faktum att ingen av filmerna handlar om att Alice ska hitta kärleken. Det är inget som helst fokus på romantik när det kommer till Alice, utöver de negativa händelserna relaterat till Hamish. Detta är intressant då det inte är ovanligt att filmer med en stark, framgångsrik kvinna som huvudkaraktär, kombineras med en kärlekshistoria som ligger parallellt med huvudhistorien. Många filmskapare väljer då att lägga fokus på kvinnans sökande efter kärlek, romantik och njutning trots att det kanske inte är relevant för det huvudsakliga temat i filmerna (Gauntlett 2008:65). Pompper förklarar även att kvinnor är definierade utifrån sin sexualitet och är förväntade att se feminina ut och agera feminint för att få manlig uppmärksamhet (2017:8). Även i detta fallet utmanas genusstereotyper i och med att Alice inte är involverad i någon kärleksrelation i filmen. Detta leder till att mer fokus riktas mot Alice, och bara Alice. Alice porträtteras som en stark och självständig kvinna som bär byxor i en tid då detta var oacceptabelt, och inte söker manlig uppmärksamhet eller validering.

6.2.2 Alice i originalberättelserna

Båda filmerna skiljer sig markant från originalböckerna när det kommer till Alice-karaktären. I Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865 [2008]) beskrivs Alice som en svag flicka som ständigt gråter när det uppstår en jobbig situation. Hon beskrivs frekvent av berättaren som "poor Alice". Alice gråter vid ett tillfälle så mycket att det bildas en hel sjö: "[s]he went on all the same, shedding gallons of tears, until there was a large pool all round her, about four inches deep and reaching half down the hall". Boken fortsätter med att Alice framställs som en svag flicka som gråter när hon inte får som hon vill eller när det blir svårt för henne. I uppföljaren *Through the Looking-Glass* (1871 [2008]) framställs Alice som något mindre känslig då man får läsa inre monologer där Alice säger åt sig själv att *inte* gråta. Dock så gråter Alice ändå i särskilda situationer, exempelvis när någon påstår att hon ljuger om vem hon är. För att återgå till Frankels beskrivning av hjältemyter stämmer den beskrivningen av hjälntinnan: "[b]e the helpless princess sobbing for rescue" ganska väl på Alice i böckerna (Frankel 2010:3). I Carrolls böcker ses således Alice inte som en självständig hjälntinna, då hon ständigt gråter och låter sedan andra hjälpa henne igenom Underlandet ända till slutet. Burtons filmer är markant annorlunda då Alice istället porträtteras som självständig och stark.

6.2.3 Drottningarna

De mest upphöjda positionerna i filmvärlden ockuperas av kvinnliga karaktärer. Alice som är subjektet av profetian och därmed räddaren av Underlandet samt de två drottningarna. Till

skillnad från Carrolls böcker delar drottningar inte makten med några kungar, och deras välde är därmed absolut. Den Röda Drottningen är berättelsernas antagonist, medan den Vita Drottningen framställs som en god monark. Därmed står det kvinnliga styret varken för något negativt eller positivt i sig—det blir istället en fråga om positiva och negativa egenskaper som karaktärerna innehar. Vilka egenskaper är det då som drottningarna har, och hur kan de tolkas i förhållande till genusrepresentation?

Den Röda Drottningens mål går emot Alices, vilket automatiskt gör henne till motståndaren i båda filmerna. Att hon är en dålig person kodas också in i flera av hennes handlingar och beteenden. Exempelvis så ser vi flera scener där hon får ut nöje av att misshandla djur (i filmerna är de flesta djuren för övrigt av samma intelligens som människor), exempelvis i hennes allra första scen då hon låter avrätta en grodfamilj eller senare när hon använder en gris som en fotpall. I kontrast har den Vita Drottningen svurit en ed om att hon inte får skada någon levande varelse. Den Röda Drottningen framställs också flera gånger på sätt som konnoterar till barn och barnslighet. När hon inte får som hon vill så stampar, skriker och gråter hon. Hennes huvud är också oproportionerligt stort till sin kropp, som en bebis. Jämfört med den Vita Drottningen är hon även betydligt mer känslös, främst för att få sympati eller hennes vilja igenom.

Den Röda Drottningen är i båda filmer involverad i kärleksrelationer, något som i princip inte ses hos någon annan figur i Underlandet. Äktenskap mellan sidokaraktärer (som Hattarens familj) finns men ges ingen vidare betydelse i narrativet. Den Röda Drottningens relationer är dock viktiga inom berättelsen. Knekten Stayne är hennes kärleksintresse i *Alice in Wonderland*. Hans begär för henne framstår som fetischliknande—Stayne uttrycker hela tiden sin attraktion till Drottningens enorma huvud. Stayne är dock illojal. Då Alice ätit en kaka som fått henne att växa tränger han upp henne mot en vägg och säger: "I like largeness". Stayne är den andra otrogna mannen som Alice sprungit på, då hon även på Hamishs bal upptäckte att Margaret's make har en annan kvinna. I *Alice Through the Looking Glass* har den Röda Drottningen (antydts det) mördat Stayne och inlett en ny relation med Tiden. Båda männen behandlas på liknande vis då hon kräver att de gör exakt som hon säger, ger henne presenter och prisar henne. När hon inte får som hon vill tar hon ut sin ilska på dem. I båda filmerna slår hon männen när de gjort henne besviken. Båda dessa relationer framställs alltså som negativa. Detta är märkbart då det finns få exempel på lyckliga romantiska relationer i filmerna. Den Vita Drottningen har inga romantiska intressen, vilket innebär att när det

kommer till romantiska/sexuella förhållanden i filmen är det framförallt den Röda Drottningen som sätter ton.

Det som den Röda Drottningen använder männen till (att utföra viktiga uppgifter) låter den Vita Drottningen Alice utföra åt henne. Alice agerar som hennes riddare, en person hon kan skicka på uppdrag (att döda Jabberwockyn i första filmen och att rädda Hattaren i uppföljaren). Att Alice kämpar för den goda drottningen är ytterligare något som kopplar ihop Alice med en manlig hjälteroll, då detta är ett klassiskt sago-scenari (bortsett från att berättelsen inte slutar i äktenskap med den sköna drottningen).

6.2.4 Sidokaraktärer

Hattaren är tämligen könsneutral både i utseende och personlighet. Hans kläder hade kunnat tyckas vara maskulina då han bär byxor, en rock, skjorta och en slags fluga. Dock, i och med alla färger samt att han är väldigt "sminkad" (sminket verkar vara tillhörande hans kropp, och som ändras med hans humör), framstår Hattaren som mer androgyn. Hans färgglada kläder är även aningen lika Alices kinesiska dräkt från den andra filmen, vilket är noterbart då hon är relativt neutralt könskodad i denna film. I *Alice Through the Looking Glass* har Hattaren blivit sjuk. När Alice träffar honom bär han en proper, grå kostym och inte alls lika mycket smink. Utifrån hans kläder kan vi alltså se att han inte är sig själv, och han framställs i denna situation som mer maskulin än vad han vanligtvis är. Detta får oss att inse att hans vanliga själv är mer neutral och fri från könskodning. Å andra sidan kan hans gråa kostym helt enkelt symbolisera att han är ledsen och dystert och därmed har han inte sina vanliga färgglada kläder.

En annan karaktär som framställs tydligt normbrytande är Hasselmusen. Exempelvis bär hon en klänning som ofta är rosa eller rödfärgad, men hon bär också alltid på ett svärd. Hon är liksom Alice en krigare, och framstår som modig, då hon vid ett tillfälle räddar Alice från ett monster då hon hugger ut dess öga med sitt svärd. Musen har en stor röst för att vara så liten och delar ständigt sina åsikter om hur hon inte tycker om eller litar på Alice. Hasselmusen är således ännu en figur som både har manliga och kvinnliga attribut och blir därmed ännu ett exempel på hur filmskaparna lekt med framställningen av genus.

6.3 Produktionskontext och genustänk

Som nämnt tidigare sägs populärkulturen på olika vis reflektera rådande normer i samhället. När det kommer till nytänkande representationer av genus är Alice-filmerna inte unika utan det är något som blir allt mer och mer vanligt, bland annat i Disneys filmer. Med det sagt kommer den sista delen av analysen handla om ekonomiska aspekter i filmindustrin (med fokus på Disney) och hur dessa kan vara relaterade till genus, med utgångspunkt i de två filmer vi har analyserat.

Alice-filmerna måste förstås som produkter skapade i ett kapitalistiskt system med syfte att dra in vinst. Exempelvis så förlitar sig filmerna på tidigare välkända namn för att locka en publik. Tim Burton är en mycket väletablerad regissör, som dessutom gjort flera andra succéfilmer med de välkända skådespelarna Johnny Depp (som spelar Hattaren) och Helena Bonham Carter (som spelar den Röda Drottningen). Även berättelsen om Alice har etablerat sig väl i det sociala medvetandet, bland annat genom Disneys egna, animerade film från 1951. Faktorer som nostalgi för barndomsfilmer eller lojalitet till en viss regissör/skådespelare är en typ av säkerhet som filmskapare förlitar sig på för att få publiken till biograferna. Koushik och Reed citerar Mirrlees som menar att andra knep för att skapa en storsuccé som film som tilltalar en bred, global publik är klassiska narrativa strukturer, visuella spektakel och en fantasivärld istället för en realistisk verklighet (Koushik & Reed 2018:15). Dessa är centrala element i Alice-filmerna, som till största delen utspelar sig i en färgglad, datoranimerad fantasivärld.

Då filmerna är konstruerade för att maximera vinst kan man även se genusrepresentation i filmerna som konstruerat med kapital i baktankarna. Koushik och Reed kallar detta för Disneys “kommodifiering av den feministiska rörelsen” (2018:2). Liksom *Beauty and the Beast* och *Star Wars* uppföljarna är *Alice in Wonderland* och *Alice Through the Looking Glass* nyversioner av gamla, väletablerade varumärken med en ny, “feministisk” spinn för att bättre passa nutida ideal och standard på genusrepresentation.

En populärkulturell text kan självklart framställa kvinnor på ett positivt eller “progressivt” vis även om den bakomliggande motiveringen är vinst. Men är Alice-filmerna sådana texter? Är den typen av diskriminering som Alice bemöts av, vilken är historiskt inspirerad, relevant för en modern publiks livserfarenheter? Idag är trycket på kvinnor att gifta sig och bilda familj inte längre lika högt (åtminstone i stora delar av västvärlden) och att istället satsa på ett yrke

som Alice väljer att göra anses relativt icke-kontroversiellt på ett mer generellt plan. Därmed kan man fråga sig om inte också konflikten i filmen också är relativt icke-kontroversiell för publiken. Det görs inte många vågade försök att ge sig in i mer samtida könsrelaterade frågor, vilka skulle kunna ha gett filmerna ett mer genuint, feministiskt uttalande. Istället har den “enkla” vägen valts, den väg som innebär minimal risk för filmstudion då budskapet inte framstår som speciellt stötande.

7. Slutdiskussion

Vad analysen visat är att karaktären Alice adapterats från Carrolls böcker till att representera en mer samtidig kvinnosyn. Hur framställs då genus i de två filmerna? Kön/könsroller är ett betydelsefullt tema som löper genom båda filmerna, då Alice i båda önskar sig ett annat liv än det som förväntas av henne. Konflikten kring kön fungerar som ram för båda filmer, vilket börjar med att hon förväntas agera mer traditionellt feminint och slutar med att hon istället uppträder mer traditionellt maskulint. Detta kan få det att framstå som att maskulinitet är det ideal som utses i filmens logik. Samtidigt kan man inte bortse från att Alice på många sätt framstår som feminin då hon är stereotypiskt vacker, godhjärtad och hjälpsam. Det är snarare så att i filmerna framställs genus på ett lekfullt sätt då både maskulinitet och femininitet blandas i flera av karaktärerna, framförallt i Alice.

Som nämnt tidigare så är texter endast en representation och inte en avspeglning av verkligheten. Genom att göra en representation av världen gör man automatiskt vissa ställningstaganden i hur man väljer att framställa något, och dessa val kan i sin tur förmedla särskilda budskap (Ledin & Moberg 2010:153). I Ledin och Mobergs mening influeras och påverkas således filmskaparna av samhället vilket tar sig i uttryck i hur berättelsen och karaktärerna framställs. Å andra sidan är frågan varför de valde att framställa genus på ett sätt som är så pass annorlunda från originalberättelserna omöjlig att besvara, då vi faktiskt inte kan veta exakt varför de porträtterade genus på det viset som de gjorde. För att med säkerhet kunna veta hade filmskaparna behövt tillfrågas, och i en studie med annan utformning hade man möjligtvis kunnat göra detta. Vi kan däremot spekulera kring varför filmerna ser ut som de gör.

Som nämnt tidigare, har mediebranschen enligt Gauntlett gjort framsteg när det kommer till representationen av kvinnor. Dock är det fortfarande inte helt jämställt då manliga karaktärer generellt sett fortfarande är fler än kvinnliga (2008: 97). I Burtons Alice-filmer finns det

betydligt fler manliga karaktärer än kvinnliga i Underlandet, däremot har de kvinnliga karaktärerna roller med stor betydelse för berättelsen. Trots att de kvinnliga karaktärerna alltså är minoritet i filmerna, är det fortfarande de som syns och ges mest uppmärksamhet.

Alice-filmerna är dock inte direkt banbrytande i sin framställning av genus. Båda filmer verkar—som vi diskuterat tidigare—vara utformade för att dra in stor vinst. Så som kvinnor framställs i filmerna kan således, utifrån Koushik och Reed, förstås som ett strategiskt val för att uppnå detta mål. *Alice in Wonderland* lyckades väl med detta—i och med att filmen blev en kassasuccé är det inte förvånande att filmstudion satsade på en uppföljare, då dessa antas innebära en garanterad publik (Koushik & Reed 2018:3). Valet att göra en uppföljare kanske då handlar mer om att dra fördel av man hoppades skulle bli en kassako och mindre om en genuin önskan att skapa en feministisk, progressiv film. Att filmerna är så snarlika på många sätt pekar ytterligare mot detta—strategin som används är nästan exakt detsamma. Med en nästan oförändrad rollista och snarlikt narrativt upplägg är *Alice Through the Looking Glass* på många sätt samma film som *Alice in Wonderland*. Detta är sant även för hur genus behandlas i filmerna då Alice i den andra filmen måste gå igenom samma kamp kring sitt kön som i den första. Men då *Alice Through the Looking Glass* visade sig bli en flopp är det högst osannolikt att en till film görs i serien.

Trots att Disney är ett medieföretag som uppenbarligen vill tjäna pengar på sina verk, tål det att fråga sig vad det egentligen spelar för roll ifall ett medieföretag tjänar pengar på filmer om de samtidigt utmanar stereotypiska kvinnonormer och ideal? Pengar och “progressiv” representation måste inte vara ett antingen eller. Alice-filmerna kanske inte lyckas helt med att omvälva alla rådande normer men de har ändå många utmanande drag.

För att få en mer fullständig bild av Disneys Alice-filmer hade en mer utförlig analys av filmernas marknadsföring kanske behövts. Disney tjänar inte endast pengar på filmen i sig, utan de är även kända för sin marknadsföring. I samband med deras filmer görs marknadsföring i form av spel, leksaker, kläder och så vidare. Exempelvis så släpptes ett tv-spel i anslutning med 2010s film, och ett rum med Alice-tema byggdes i en av Disneys parker. Således hade en mer utvecklad politisk-ekonomisk analys varit intressant att bygga vidare med, anser vi, för att få ännu mer kunskap och förståelse kring hur kommersialiseringen av feminism kan ses genom filmerna och deras marknadsföring.

8. Källförteckning

8.1 Filmer

Alice in Wonderland. (2010). [DVD]. Tim Burton, USA: Walt Disney Pictures

Alice Through the Looking Glass. (2016). [DVD]. Tim Burton, USA: Walt Disney Pictures.

8.2 Litteratur

Box Office Mojo. (u.å.). "Alice in Wonderland (2010)".

<https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=aliceinwonderland10.htm> (Hämtat 2019-05-20).

Butler, Judith (1999) [1990]. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge. E-bok.

Campbell, Joseph. (2004). *The Hero With a Thousand Faces*. Jubileums utg. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. (1865) [2008]. Urbana, Illinois: Project Gutenberg. Tillgänglig via Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/11> (Hämtad 2019-05-16).

Carroll, Lewis. *Through the Looking-Glass*. (1871) [2008]. Urbana, Illinois: Project Gutenberg. Tillgänglig via Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/12> (Hämtad 2019-05-16).

Elza, C. (2014) "Alice in Cartoonland: Childhood, Gender, and Imaginary Space in Early Disney Animation", *Animation*, 9(1), s. 7. <https://doi-org.ludwig.lub.lu.se/10.1177%2F1746847714520936> (Hämtad: 2019-05-13).

Fogde, Marinette. (2010). "Bildanalys". I Mats Ekström och Larsåke Larssons (red.). *Metoder i kommunikationsvetenskap*. 2. uppl. Lund: Studentlitteratur, 179-191.

Frankel, Valerie. (2010). *From Girl to Goddess: the Heroine's Journey Through Myth and Legend*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.

Gauntlett, David. (2008). *Media, gender and identity: an introduction*. 2. uppl. London: Routledge. E-bok.

Gritten, David. (2010). "Alice in Wonderland, full review". *The Telegraph*. 4:e Mars.

<https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/7369337/Alice-in-Wonderland-full-review.html> (Hämtat 2019-05-20)

Koushik, Kailash och Reed, Abigail. (2018) “Star Wars: The Last Jedi, Beauty and the Beast, and Disney’s Commodification of Feminism: A Political Economic Analysis”, *Social Sciences*, (11), s. 237. <https://doi.org/10.3390/socsci7110237>. (Hämtad 2019-05-13).

Ledin, Johanna och Moberg, Ulla. (2010). “Textanalytisk metod”. I Mats Ekström och Larsåke Larssons (red.). *Metoder i kommunikationsvetenskap*. 2. uppl. Lund: Studentlitteratur, 153-177.

Lotman, Jurij Michajlovič. (1977). *Filmens semiotik och filmestetiska frågor*. Stockholm: PAN/Norstedt i samarbete med Sv. filminst.

McClintock, Pamela och Galuppo, Mia. (2016). “'Ben Hur' to 'BFG': Hollywood's Biggest Box-Office Bombs of 2016”. *The Hollywood Reporter*. 29:e December. <https://www.hollywoodreporter.com/lists/2016s-biggest-box-office-bombs-958780/item/box-office-bombs-gods-egypt-959603> (Hämtad 2019-04-20)

Meehan, E. R. (2002). “Gendering the Commodity Audience: Critical Media Research, Feminism, and Political Economy”. Ur Meehan, E. R. and Riordan, E. (2002) *Sex and Money: Feminism and Political Economy in the Media*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

Pompper, Donnalyn. (2017). *Rhetoric of Femininity: Female Body Image, Media, and Gender Role Stress/Conflict*. Lexington Books.

Potter, Mary-Anne och Byrne, Deirdre. (2015) “Falling Down in Order to Grow Up: Two Women’s Journeys from Un-Domestication to Domestication in Fantasy Fiction”, *Mousaion*, 33(2), s. 73–91.

Tillgänglig via:

<http://search.ebscohost.com.ludwig.lub.lu.se/login.aspx?direct=true&db=lih&AN=114781587&site=eds-live&scope=site>. (Hämtad 2019-05-13).

Rechtshaffen, Michael. (2010). “Alice in Wonderland: Film Review”. *The Hollywood Reporter*. 14:e oktober.

<https://www.hollywoodreporter.com/review/alice-wonderland-film-review-29356> (Hämtat 2019-20-24).