
Ta vad du vill ha!

Nya bilder av kvinnliga strategier i det heterosexuella rollspelet

AV MARIANNE LILIEQUIST

Vem vill inte ha kul? Vem vill inte festa och snacka och älska, allt i jakten på nån form av mening med det hela? Ebb och jag var en osannolik kombination, och kanske var det just därför som jag slet med henne ut den där kvällen i en sanslös karusell av killar, droger, klubbar, toalettbesök och taxifärder. Vill man att roliga saker ska hända får man oftast ordna dem själv; vill man träffa en prins får man leta upp honom. Man måste lära sig att ta vad man vill ha...

Citatet är hämtat från baksidestexten på Louise Boije af Gennäs' debutbok *Ta vad man vill ha* från 1991. Handlingen i denna bok utspelar sig under en enda kväll när bokens uppkäftiga jag har tröttnat på sin kontorsrättetillvaro, framför allt på de gubbsjuka, kladdande kunderna som tjejerna på kontoret måste underhålla.

Huvudpersonen ikläder sig den omnipotenta hämnarens roll som ska hämnas all världens objektgjorda, utnyttjade och bortkastade kvinnor. Hennes strategi är att delvis spela enligt det heterosexuella spelets regler — se ut som ett sexobjekt — men att vända på det hela och låta männen bli objekten.

Boken är utformad som en undersaga, eller snarare ett TV- eller dataspel, där det gäller att ta sig fram genom "prinsjaktens" olika hinder högre och högre upp genom samhällsklasserna fram till slutmålet —

"prinsen". Vid den första anhalten där kvällens fylla ska grundas låter tjejerna sig bjudas på drinkar av två "anti-prinsar", två gubbsjuka manschauvinister i fyrtiofemårsåldern med ölmagar. Färden går vidare genom tre följande stationer fram till slutmålet: överklasspartyt med de "riktiga prinsarna". Alla män utnyttjas på sitt sätt, förödmjukas och smites ifrån, utom de "riktiga prinsarna" som endast utnyttjas — det är ju de som ska ge det bekymmersfria livet.

Kvinnliga försvarsstrategier

Objektgörandet av kvinnor och sexualiseringen av kvinnokroppen intar en alltmer framträdande roll inom populärkulturen. En nödvändig del i unga kvinnors identitetsarbete blir därmed att komma fram till ett förhållningssätt inför den allstädes närvarande manliga blicken (jfr Mulvey 1975). Min artikel handlar om bilder av kvinnliga strategier inför objektgörandet, bilder som tillhandahålles av såväl fin- som populärkulturen. Dessa kvinnliga förebilder utgör hjälpmedel i utarbetandet av nya roller i det heterosexuella rollspelet. Hur ska man som ung tjej i dag bete sig för att inte bli alltför illa åtgången? Den strategi som huvudpersonen i *Ta vad man vill ha* handlar efter är: om

du som kvinna blir utnyttjad av männen, utnyttja än värre tillbaka, eller, ännu hellre, var den som utnyttjar först! Denna ”ta vad du vill ha”-attityd kan man fråna och med den

första punktvågen i slutet av 1970-talet hitta lite överallt i den populärkultur som vänder sig till unga kvinnor. Det handlar om en medvetenhet om schablonföreställningarna

Den kvinnliga huvudpersonen i Louise Boije af Gennäs' bok Ta vad man vill ha (1991) spelar enligt det heterosexuella spelets regler, det är bara det att hon vänder på det hela och låter männen bli objekten.

kring begreppen manligt/kvinnligt där, framför allt, den traditionellt kvinnliga passiviteten i den heterosexuella relationen framstår som föråldrad. Jag kommer här att exemplifiera detta med Unni Drougges debutbok *Jag, jag, jag* från 1995, de svenska punkarnas generationsroman, en bok som, i likhet med *Ta vad man vill ha*, är flitigt läst av kvinnor i åldern tjugo—tjugofem år, men även med 1990-talssåpoperan *Melrose Place*, samt idolerna *Madonna* och *La Camilla*, framför allt som de framställts i veckotidningen *Vecko-Revyn* i slutet av 1980- och början av 1990-talet. Min analys tar sin utgångspunkt i samtalsintervjuer med unga kvinnor i åldern femton—tjugofem år kring *Melrose Place* och analysen är inspirerad av den genusteoretiska diskussionen om populärkultur inom *Cultural Studies*.

Ränksmidarna i Melrose Place

Melrose Place's kvinnoideal uttrycker en mycket tydlig "ta vad du vill ha"-attityd. Den som mest markant representerar denna inställning är seriens "bitch", Amanda. Handlingen utspelar sig på 4716 *Melrose Place*, ett hyreshus i en fashionabel del av Los Angeles. Där bor tio ungdomar i åldern tjugotvå—tjugofem år som lär känna varandra. De har gått ut college och är i färd med att erövra världen och skapa sig ett vuxenliv. Snart nog uppstår intriger och serien utmärker sig av att händelserna sker i en alltmer accelererande fart. Som tittare kan man helt enkelt inte missa ett enda avsnitt, eftersom man då har gått miste om helt nya intriger, flirter, konstellationer med åtföljande händelsekedjor.

"Melrose" skiljer sig från den traditionella såpoperan på så sätt att det inte är en dualistiskt uppdelad värld som skildras, där det kvinnliga står för godheten och det manliga för destruktiviteten och ondskan. I

t.ex. *Dallas* är den manliga världen lika med offentlighet, kyla och egoism, medan den kvinnliga världen innebär privatsfär, värme och social sammanhållning. I "Melrose" överskrides gränserna mellan kvinnligt och manligt; här är alla lika beräknande, samma oförutsägbara individualister och ränksmidare. Den homosexuelle Matt har fått inta den unga oskuldens roll, evigt manipulerad, utnyttjad, sårbar och besviken. Han är också den som representerar det kvinnliga i form av moderlig omvårdnad och omtänksamhet. Bilden av den svaga och utnyttjade kvinnan har försvunnit och i stället ersatts med den förtryckte homosexuelle mannen. Något ifrågasättande av den objektgjorda kvinnan sker dock inte. Seriens kvinnliga rollpersoner är i allra högsta grad framställda som objekt att avnjuta. Detta balanseras av att kvinnorna också framställs som aktivt handlande subjekt och att männen också är sedda som sexobjekt.

Den ironiska positionen

Att titta på *Melrose Place* har blivit kult bland unga kvinnor i gymnasieåldern och på universitetet. På en krog i Umeå, huvudsakligen frekventerad av studenter, anordnades våren 1996 *Melrose Place*-kvällar, ungefär som man har hockeykvällar när det är VM: Programmet visas på vidskärm men det är vin och räkor i stället för öl och korv som man kan få köpa extra billigt. Många av dessa tittare verkar befinna sig långt från "Melrose's" glamorösa kvinnoideal. En sådan tjej är Ellen, en sjuttonårig gymnasiestuderande som jag gjorde en samtalsintervju med hösten 1996. Med sitt ljusst lilafärgade hår, sina piercingar, tatueringar och sitt dramatiskt svart-vit-sminkade ansikte utgör hon en kontrast till det amerikanska, Hollywood-inspirerade skönhetsidealet. Ellen beskriver sig själv som vänsterpunkare, vegan och

feminist och kritiken av det kommersiella och av genussystemet finns inbyggt i hennes stil. Hon och många andra unga kvinnor går på 1990-talet omkring på Umeås gator som levande exempel på dekonstruktioner av fastlåsta könsmonster. Punkten har kommit en andra omgång och dess anarkistiska blandning av det feminina i överdriven version, som svarta nätstrumpor, korta kjolar och glittrande smycken tillsammans med manlighetens mest aggressiva symboler — kängor, nitarmband osv. — bildar en ironisk kommentar till det traditionella kvinno- och mansidealet (jfr Ganetz 1989:106).

Ellen säger sig omöjligt kunna engagera sig i någon såpa som tar sig själv på allvar. Hon försöker förklara njutningen i det bisarrt oväntade med att beskriva vissa känslor som hon ibland får när hon tittar på en tillrättalagd, förutsägbar såpopera som *Glamour* eller *Beverly Hills 90210*: Plötsligt kan sjuka tankar dyka upp, tänk om rollpersonen plötsligt får ett anfall och stryper sin bästa väninna — eller om det förälskade paret åker bil: tänk om hon plötsligt skulle köra rakt ner i stupet — ”och sånt händer faktiskt hela tiden i ”Melrose”!”

MTV-publiken ställer höga krav på snabbhet i handlingen. Det är en TV-generation som lätt blir blaserad och som inte kan tänka sig att helt uppslukas av ett känslösamt melodrama. Denna generation unga kvinnor har på ett plan tagit till sig kritiken av såpan — de förljugna idealen, de bakåtsträvande mans- och kvinnorollerna — och de kan inte avnjuta en TV-serie som utger sig för att vara seriös. Själva förutsättningen för att de ska kunna engagera sig känslomässigt i en såpopera är att den har uttalad distans till sig själv som genre, att den uttrycker en medvetenhet om att detta är bara på lek och det vet vi alla om. Den ironiska distanseeringen utgör en förutsättning för försjunkethet.

Nöjet med Melrose Place innebär alltså

inte att man utnyttjar sina specifikt kvinnliga kunskaper som relationsarbetsexpert och ägnar sig åt ”informerad spekulation” (jfr Geraghty 1992) utan, tvärtom handlar det om det oväntades tjuvning. Det är den postmoderna såpan som är på frammarsch, avnjuten av en ung, sofistikerad TV-publik i MTV-generationen, tittare med en helt annan distans till det som visas i TV-rutan än den äldre generationen. Skiftandet mellan den realistiska berättartraditionens empatiska närhet och de medvetna överdrifternas distanserade ironi, är grepp lånade från den traditionella såpoperan, men till skillnad från t.ex. *Dallas* spelar Melrose Place öppet och medvetet på dessa nivåpendlingar. Nöjet med att titta på Melrose Place består alltså i att både kunna ironisera över såpoperans alla konventioner och att på ett medvetet sätt avnjuta dem.

Djungelns lag och det feministiska projektets kollaps

I samtalsintervjuerna med unga kvinnor som tittar på Melrose Place framträder tydligt ett distanserat ironiskt förhållningssätt till den traditionella såpoperans schablon-tänkande kring genusmönstren och på samma gång ett bejakande av kvinnors rätt att ta för sig av livet. Ur feministisk synvinkel kan man dock känna sig betänksam inför den världsbild som serien framför och som innesluter ”ta vad du vill ha-attityden”. Detta är en världsbild som mina informanter till stora delar ansluter sig till och den omöjliggör det feministiska projektet.

Ellen menar att serien liknar det verkliga livet; människorna får inte till det och inget blir som man har planerat. Det verkar som om hon och många andra unga kvinnor på ett plan har anammat en postmodernistisk världsuppfattning, den s.k. kaosteorin, ett tänkande som många filmskapare och andra

intellektuella bekänner sig till i dag (jfr Brown 1996:64—65). I stället för att som tidigare, inom modernismen, tänka sig tillvaron som en serie händelser, logiskt följande på varandra som pärlor på ett band och med en viss mening inbyggd i strukturen, ser man livet som något oförutsägbart. Lineariteten är konstgjord, menar man, en av människan i efterhand konstruerad meningsfullhet som inget har med verkligheten att göra. I det verkliga livet följer händelserna på varandra helt utan logik och en händelse kan ändra på historiens förlopp på ett överraskande sätt. Tillvaron är, enligt detta synsätt, inte logiskt ordnad utan snarare en ansamling disparata händelser, slumpvis samlade under en viss period på en viss plats. I stället för bondesamhällets tro på Ödet som styrande faktor, har vi i dag den postmodernistiska tron på Slumpen. I båda fallen har människan intet, eller i varje fall ytterst lite att säga till om. Modernitetens tro på den logiska historieutvecklingen och därigenom människans möjlighet att planlägga och styra sin framtid, framstår i detta perspektiv som en historisk parentes.

Manusförfattarna har krav på sig att det hela tiden ska hända något oväntat — det har blivit seriens kännetecken, något som går ut över den logiska karaktärsteckningen; personerna framstår inte som trovärdiga längre. I stället skapas ett slags ödesdrama där rollpersonerna blir Ödets marionetter. När Ödet drar i trådarna måste vi alla sprattla. Det finns dock en skillnad. Medan ödestron innebär att någon eller något överordnat människan styr scenariot, är det i "Melrose" människorna själva med sina infantila behov och impulser som står i centrum. Behov av kärlek, bekräftelse, status, makt, impulser att hämnas, sårad stolthet, avundsjuka och svartsjuka, lust och äganderättsbegär, sadism och beskyddarinstinkter; alla sju dödssynderna blandade med de ädlaste dygder vävs till nät av intriger, lögner och rädsla. Det fria

valet och det rationella handlandet synes vara en chimär. Omständigheternas makt och rädslan för att visa sin sårbarhet, hindrar personerna från att handla utifrån hur de "egentligen" är.

Ellen känner därigenom igen människorna i sin egen omgivning och deras svagheter. De törs inte visa sig som de sårbara personer de är, de törs inte blotta strupen i den djungel som världen utgör, en värld där endast de starka överlever. Till människornas behov som hela tiden krockar med varandra kommer även slumpens inverkan och även om ingen överordnad makt förutsätts inverka blir ändå slutresultatet ganska likt en ödesbestämd världsuppfattning där människorna hjälplöst driver omkring utan att egentligen kunna styra sina liv.

Ellen genomlever Melrose Place-kvällarna i en slags ständig upprördhet och denna upprördhet är en del av nöjet med att titta på serien. Hon ojar sig hela tiden över alla missförstånd och all falskhet, över hur omöjligt det tycks vara för rollpersonerna att kunna vare sig genomskåda sina fiender eller kommunicera med sina vänner: "Billy är ju god, men så lättlurad. Man kan ju se på leendet hur hon är. Typiskt killar att vara så lättlurad! ... Billy är ju dum i huvudet, vem som helst skulle ju fatta hur det är ... Han borde fatta hur falsk hon är! ... Stör mig på hans mesighet! ... Sydney, hon går ju på allt! ... Stackars Matt, lurad som vanligt!" De goda blir lurade och utnyttjade och hindras dessutom från att nå varandra genom de elakas intrigmakeri. Men även de elaka är dömda att förlora, de faller i den grop de själva gräver. Människorna tycks vara inkapabla att få grepp om verkligheten som den faktiskt är, att genomskåda falskhet och nå fram till dem de älskar.

Denna världsuppfattning innebär som yttersta konsekvens ett haveri för det moderna feministiska projektet. Om det är omöjligt att planera sitt liv och logiskt förut-

säga följderna av sitt handlande, hur ska man då kunna undvika blindskären i tillvaron? Feminismen som politisk, emancipatorisk rörelse är ett modernitetens barn med en vision av att kvinnor genom att utbilda sig, skaffa sig egna försörjningsmöjligheter, se till att gifta sig med en någotsånär jämställd man och familjeplanering ska kunna undgå de värsta kvinnofällorna. Dessutom, genom att planera samhället med barntillsyn, lika lön för lika arbete och andra jämställdhetsbefrämjande åtgärder, menar man sig kunna konstruera ett samhälle som är bättre för både män och kvinnor att leva i. Hela denna vision faller i samband med kaosteorin. I Melrose Place-världen gäller det för kvinnorna att, beväpnade med modellutseende och sexiga kläder, kasta sig ut på tillvarons stormiga hav och hoppas på det bästa. De enda försvarsvapen en ung flicka har är sex appeal, vassa armbågar och uppfinningsrikedom vad gäller ränker och intrigspel.

Att klä ut sig till sexobjekt

Madonna och La Camilla har varit flitigt förekommande i veckopressen under 1990-talets första hälft. Deras image liknar den tidigare beskrivna attityden — om du blir objektgjord, spela ut detta som triumfkort för att själv objektgöra. Madonnas och La Camillas originalitet ligger i att de genom att överdriva sig själva som sexualobjekt just markerar att det är fråga om en utklädsel och därigenom kommunicera ironi och distans (jfr Björk 1997:18—35).

La Camillas scenutstyrsel är komponerad utifrån porrbranschens attiraljer: läder, ur-ringat, svarta nätstrumpor etc. I "La Camilla berättar öppet"-reportagen i t.ex. Vecko-Revyn framträder bilden av en tjej som festar runt och har sig precis lika mycket som någonsin killarna i rockbranschen. Hon är därtill lite dekadent bisexuell till sin lägg-

ning. Livet är tomt, varför inte avnjuta spektaklet i fullt medvetande om dess meningslöshet, ja, bejaka meningslösheten. Bilden av La Camilla är att hon trotsigt bejakar sin sexualitet samtidigt som hon genom själva överdriften ironiskt tar avstånd från sig själv som sexualobjekt.

Även om La Camillas image innehåller mycket mer attribut lånade från gayvärldens drag queen-kultur än den som Madonna står för, kan ändå Madonna anas som förebild. Den tidiga Madonna, med sin anarkistiska blandning av vamp, bustjej och mycket annat, representerade en vägran att som kvinna låsa sig fast vid en bestämd definition. Hon var varken hora eller madonna, hon var både och (jfr Drotner 1986, Ganetz 1989, Kaplan 1992). Madonna inspirerade många "look-alikes" i nedre tonåren runtom i världen med sitt budskap: det går an att både bejaka sin sexualitet och vara en självständig, framgångsrik yrkeskvinna. Den senare Madonna förlorade sina fans bland de yngre tjejerna genom att mer och mer framstå som perfektionistisk, vältränad och som ett sexobjekt.

Madonna inspirerades (i sin första skepnad) av punkttejerna i början av 1980-talet, även om Madonnas kommentar till könsstereotyperna var mer av humoristisk art (Drotner 1986). Punkttejerna uppvisade en mer aggressiv blandning av traditionellt manligt/kvinnligt, men konsekvensen blev i båda fallen att betydelsen av begreppen ifrågasattes och genusmönstren dekonstruerades och avslöjades som kulturskapade.

I dagens veckopress ser man att La Camilla och Madonna till stor del har övergett sina gamla "ta vad du vill ha"-image. Numera skriver man om Camilla Henemarks kamp mot rasism och Madonna framträder ladylike efter Evita Peron-filmen och som en verklig Madonnafigur med sitt barn i centrum — dock fortfarande självständig, ensam och utan karl.

Jag, jag, jag

De svenska punkarnas generationsroman har skrivits av en kvinna — Unni Drougge med boken *Jag, jag, jag* som utkom 1995. Precis som hos Boije af Gennäs försöker den kvinnliga huvudpersonen fly tristessen och undkomma tvåsamhetens förtryck med hjälp av sex, droger och rock'n roll, men i *Jag, jag, jag* utspelar sig handlingen i en helt annan miljö än bland Stockholms innemänniskor. Boken handlar om den första punkvågen 1977 då *Sex Pistols* hade gjort succé/skandal och en massa källarband startades, mestadels av killar, förstås. Trots att det i denna subkultur ingår en parodiering av kvinnors objektifiering, genomsyras miljöskildringen av punkens allmänna grabbighet, en slags macho-attityd med tänkt arbetarklassförebild. För den kvinnliga huvudpersonen är det endast killarna som gäller, det är dom som startar band och som ska förföras, det är dom som gäller både som kompisar och älskare. Även om detta är en berättelse om hur den kvinnliga huvudpersonen blir alltmer medveten om kvinnoförtrycket i den egna gruppen, så beskriver författarinnan bokens kvinnliga bipersoner med ett, som det verkar, omedvetet kvinnoförakt. För bokens jag gäller tjejkompisarna endast som tillfälliga partners i killjakten. Huvudpersonens strategi för att uppnå osårbarhet är att nedlägga killar som statusobjekt och samtidigt hämnas genom att förlöjliga. Föraktet för det kvinnliga smittar även av sig på beskrivningarna av de omanliga männen, "mjukiskillarna". De pappor som engagerar sig i småbarnsvården beskrivs som kastrederade, för att inte tala om "de långhåriga kamelerna som läser mjuka ämnen på universitetet, kärringar och jesustyper hela bunten".

I både Boije af Gennäs' och Unni Drougges fortsatta författarskap framkommer vartefter det omöjliga i projektet "hämnarna"

och nya försvarsstrategier gentemot objektgörandet skisseras. Redan i slutet av Drougges debutbok säger huvudpersonen att hon är less på att stå och glo på killarna på scenen. Vad kan dom egentligen som inte hon skulle kunna göra lika bra? Hon börjar ifrågasätta sin egen roll; är hon egentligen inte lika mycket "egorunkerska" åt killarna som de mest mesiga, tjejiga medelsvenssonvåpen? Hon beslutar sig för att "själv greppa gitarren", men "eftersom tjejer med elgitarr såg hopplöst kastrederade ut", greppar hon skrivmaskinen i stället. Hon börjar skriva artiklar för musiktidningar och går samtidigt in i projektet tvåsamhet med Alex, de blir kompanjoner med passion och arbete som hörnpelare. Drougges nästa bok *Efter Alex* (1996) handlar förutom om alkoholmissbruk och hustrumisshandel också om omöjligheten i att samtidigt vara sexobjekt och jämställd kamrat. Huvudpersonens livslösning blir att i stället gå in för barnen och arbetet.

I Boije af Gennäs' nästa bok *Ju mer jag ser dig* (1995) upptäcker den kvinnliga huvudpersonen sitt eget kvinnoförakt och hon reagerar genom att faktiskt greppa gitarren själv. Hon bildar rockband tillsammans med tjejkompisarna och de satsar, för en gångs skull, på sig själva och sitt kamratskap. Den senast utgivna, *Stjärnor utan svindel* (1996), berättar om lesbiskhet som ett feministiskt ställningstagande.

Den ironiska blinkningens möjligheter och begränsningar

Alla de bilder av "ta vad du vill ha"-strategier som jag har beskrivit har gemensamt avståndstagandet från den passiva kvinnorollen, ironin och den självdistanserade livshållningen. Jag, jag, jag och Ta vad man vill ha är skrivna med ironisk distans till huvudpersonernas känslor och agerande, Melrose Place konstruerar en ironisk tittarposition,

idolerna Madonna och La Camilla fortsatte i början av nittiotalet den ironiska dekonstruktion av genusmönstret som punktejnerna påbörjade i slutet av sjuttiotalet.

Det ironiska förhållningssättet är en växande attityd bland västerländska ungdomar, inte bara beträffande TV-tittandet utan över huvud taget vad det gäller såväl populärkulturen som masskonsumtionen (jfr Klitgaard Povlsen 1993). Den ironiska blinkningen inom masskulturen och det ironiska förhållningssättet hos den ungdomliga publiken och konsumenterna medför en ökad reflexivitet (jfr Fornäs 1995), inte minst vad gäller könsmonstren. En framväxande medvetenhet om det kulturellt skapade beträffande genus är en av konsekvenserna. Inom den feministiska medie- och populärkulturforskningen i Cultural Studies har det också funnits ett bejakande av den postmoderna ironin och en optimism inför dess frigörande potentialer, men mer kritiska röster har också börjat höras. Som exempel kan nämnas diskussionen kring Madonnas musikvideor. Medan Ann E. Kaplan (1987/92:267—276) och Hillevi Ganetz (1989) visar hur Madonna i t.ex. musikvideon *Open your heart* med hjälp av androgyna positioner undflyr objektifieringen, menar Susan Bordo (1996) att denna video i själva verket är utformad för att underlätta presentationen av Madonnas nyvältränade kropp som ett objekt att avnjuta. Den ironiska blinkningen till tittaren utgör endast ett trendigt låtsasavståndstagande, menar Bordo.

Jag vill anknyta både till de optimistiska och de mer pessimistiska rösterna. Ironin medför en reflexiv hållning till genusmönstrets kvinnoobjektifiering, men samtidigt måste denna attityd ställas i perspektivet av den aktuella samhällsutvecklingen. Med ett samhälle med ökande kvinnovåld, kvinnoförakt, sexualisering och exploatering av kvinnokroppen i masskulturen, tycker jag

att man kan fråga sig: Vad ger den ironiska blinkningen i detta sammanhang för budskap till unga kvinnor? Ska man över huvud taget inte ta objektgörandet på allvar, är allt ett enda stort skämt? Kanske är det så att den uppdykande medvetenheten i medierna om objektifieringen — den i vissa sociala skikt framväxande konstruktivistiska diskursen om genus — innebär att man inte helt okomplicerat kan ta till sig den exploaterade kvinnokroppen i mediasammanhang. Är inte den ironiska blinkningen ett sätt att fortsätta exploateringen, en möjlighet för de bildade medelklassmännen att avnjuta de objektgjorda kropparna utan att behöva skämmas och för kvinnorna att stå ut med exploatering? Den feministiska diskursen har kanske fått ett så pass stort genombrott att den är svår att helt avfärda, och den ironiska blinkningen blir då ett sätt att oskadliggöra kritiken genom att säga att det bara är på låtsas. Den ironiska attityden inrymmer i sig alltså både en kritik av objektifieringen och en möjlighet att med gott samvete fortsätta att avnjuta den sexualiserade bilden av kvinnan.

Litteratur

- Björk, Nina, 1996. *Under det rosa täcket. Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Boije af Gennäs, Louise, 1991. *Ta vad man vill ha*. Stockholm: Norstedts Förlag AB.
- Boije af Gennäs, Louise, 1992. *Ju mer jag ser dig*. Stockholm: Norstedts Förlag AB.
- Boije af Gennäs, Louise, 1996. *Stjärnor utan svindel*. Stockholm: Norstedts Förlag AB.
- Bordo, Susan, 1996. "Material girl": the effacements of postmodern culture." I: Baehr, Helen & Gray, Ann (eds.), *Turning it on. A Reader in Women & Media*. London: Arnold.
- Brown, Mary Ellen, 1996. "Desperately Seeking Strategies. Reading in the Postmodern." I: Grodin, Debra & Lindlof, Thomas R. (eds.): *Constructing the Self in a Mediated World*. London: Sage.

- Drotner, Kirsten, 1986. "Madonna i den materielle verden." I: *HUG!* nr 46.
- Drougge, Unni, 1995. *Jag, jag, jag*. Stockholm: Forum.
- Drougge, Unni, 1996. *Efter Alex*. Stockholm: Forum.
- Fornäs, Johan, 1995. *Youth Culture in Late Modernity*. London: Sage.
- Ganetz, Hillevi, 1989. "Idolen, fansen, mediet — om kvinnlighetens symboliska konstruktion. I: Fornäs, Johan; Ganetz, Hillevi & Holmqvist, Tove (red.): *Tecken i tiden. Sju texter om ungdomskultur*. Stockholm/Stehag: Symposion Bokförlag.
- Geraghty, Christine, 1991/1994. *Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*. Cambridge: Polity Press.
- Kaplan, Ann E., 1987/1992. "Feminist Criticism and Television. I: Allen, Robert C. (ed.): *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. London: Routledge.
- Klitgaard Povlsen, Karen, 1996. "Global teen-soaps go local: *Beverly Hills 90210* in Denmark." I: *Young*, nr 4.

Summary

Take What You Want!

New Images of Female Strategies in the Heterosexual Role-playing

My study is about cultural images of female strategies regarding the objectification of women. These images are helping women in creating new role models within the heterosexual interplay. From the beginning of the first punk-wave in the seventies one can find a sort of female "take whatever you want" attitude in literature and popular culture addressed to young women. I have taken examples from the soap *Melrose Place*, the idols Madonna and La Camilla, and the authorship of Unni Drougge and Louise Boije av Gennäs. All these images of female strategies have in common the rejection of the traditional female gender role and an ironic attitude towards life. This irony includes reflexiveness towards the objectifying voyeuristic male gaze but it also facilitates the presentation of the female body as an object of display.