

Moira Mikalsen Boyle

Dum, Blond, Bimbo

En feministisk frigjøring i rosa prakt?

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Anne Gjelsvik

Mai 2022

Moira Mikalsen Boyle

Dum, Blond, Bimbo

En feministisk frigjøring i rosa prakt?

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Anne Gjelsvik

Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

INNHALDSFORTEGNELSE

Innledning	1
1. Teoretisk grunnlag	3
1.1 Bimbotropen og dens historie	3
1.2 Hyperfeminisme i lys av second wave-feminismen.....	5
1.3 Post-feminisme og bimbotropen	7
2. Metode	9
3. Legally Blonde & Mean Girls	
3.1 Legally Blonde	10
3.2 Mean Girls	13
4. Diskusjon	16
5. Konklusjon	16
Referanseliste	18

Innledning

På tidlig 2000-tallet så vi en popularisering i filmmediet av vakre, blonde, rosakledde kvinner med tilsynelatende lite mellom ørene. Filmer som *Legally Blonde* (Luketic 2001), *Clueless* (Heckerling 1995) og *Mean Girls* (Waters 2004) illustrerte den hyperfeminine livsstilen bestående av suksess som følge av utseende, alt gjennom en rosafarget linse. Denne gruppen kvinner beskrives gjerne som bimboer. Nettsiden *The Take*, som spesialiserer seg på populærkultur beskriver bimbokvinnen slik: «she's as well-endowed with attractiveness as she is under-endowed with intellect or depth» (The Take 2021). Bimbotropen feirer den eurosentrisk standardiseringen av skjønnhet og applauderer et utseendeorientert fokus. Karakterene innenfor denne tropen er fryktløst absorbert i den stereotypiske og tradisjonelt sjåvinistiske oppfatningen av overfladiske kvinner. Dedikasjonen til det feminine opptrer skamløst og bimbokvinnene oppnår tilsynelatende en fornøylig selvrealisering. Tropen og likesinnede kvinner har vært mål for tidevannsbølger av kritikk og misogyni, både fra menn som bevæpnet trekkene innen tropen og feminister som mente tropen hemmet feminismebevegelsen og hengav seg til hore-og-madonna-komplekset. I tidsskriftet *Growing Strong 2021- Sydney University Women's Handbook* beskrives problematikken slik: "Bimbos are both the standard of femininity – hot, sexy, soft – and the criticism of femininity – frivolous, vain, slutty. The bimbo is desirable whilst also evil; the epitome of the feminine paradox" (Dibben 2021). Men har oppfatningen av tropen endret seg i kjølvann av den post-feministiske tradisjonen og inntoget av en såkalt nykarakterisert feminismeølge?

Post-feminisme er et begrep som vanskelig lar seg defineres. En kontinuerlig diskurs om hva post-feminisme er, samt dens bruksområder, har siden sin formulering på sent 1950- og 60-tallet, foregått innen feministisk vitenskap. Post-feminismen er et krysningspunkt for feministiske og anti-feministiske verdier som så sin popularitet på 1980-tallet. Bølgen var en hybridisering og anses av mange som moderniseringen av en noe utdatert feminismebevegelse. Med inntoget av post-feminismen var en vitne til den økende lyden av marginaliserte stemmer som omtalte kulturelt mangfold og påstander om å fremheve heterogenitet over homogenitet (Storey 2018, s.185). Bimbotropen er sær relevant for studier av post-feminisme grunnet karaktertypens overensstemmelse med post-feminismen. Disse tankene omhandler feminitet som kroppslig eiendom, skifte fra objektivisering til subjektivering, fokus på individualisme, valg og myndiggjøring, og dominansen av et makeover-paradigme (Gill 2007).

Så hvordan kan bimbotropen forstås, sær i lys av den post feministiske bølgen som gir hyperfeminine kvinner en stemme i den feministiske samtalen? Er karakterer med et

primært fokus på utseende, og andre områder tradisjonelt brukt for å redusere og nedverdige kvinner, en dyrkning av anti-feminisme og skadelig for et progressivt kvinnesyn? Bimbotropen er mye omdiskutert og oppfattes innen feminismen som både viktig for en komplett representasjon av kvinner og som et kvinnefiendtlig begrep brukt for å utvide sjåvinistenes ordbok. Er kun en av disse anseelsene korrekt? Eller er temaet mer komplekst? I denne oppgaven skal jeg se nærmere på bimbokarakterens portrettering i 2000-tallets chick-flicks. Chick-flicks begrepet referer til filmer med kvinnelige hovedkarakterer ment for et kvinnelig publikum utgitt etter 1990. Disse filmene endret vilkårene for vennskap mellom kvinner popularisert av 1980-tallets filmer omhandlende «girlhood». Chick-flickene videreførte viktigheten av kvinnelig vennskap, men nå mellom kvinner med en forståelse av både feminisme og forbrukerisme (Radner 2017, s. 122-123).

En kan med denne bakgrunnen undre på om de hyperfeminine karakterene i filmer som *Legally Blonde*, *Mean Girls*, og *Clueless* har medført en demonisering av kvinner opptatt av tradisjonelt overfladiske verdier? Eller tilbyr bimboen en nødvendig representasjon av kvinner som tar del i de samfunnsstrukturerte konvensjonene av feminine interesser? Jeg skal se tilbake på tropens gullalder på 2000-tallet og ulike variasjoner av karakteren innen dette tidsrommet. I dette arbeidet skal jeg anvende to av 2000-tallets mest populære chick-flicks, *Legally Blonde* og *Mean Girls*, som forblir referanseverk innen populærkultur. Disse filmene er svært polare i hvordan de presenterer bimbotropen, noe som forårsaker en mulighet for å foreta en komparativ analyse av bimbokarakteren portrettert i de to filmene. Fokuset skal rettes på filmenes håndtering av feminine karakteristikk, parallellene mellom moral og utseende, og filmenes konkluderende sluttscener. Forskningsspørsmålet for denne oppgaven er dermed: **Hvordan portretteres bimbotropen i 2000-tallets chickflicks? Er en slik portrettering skadelig eller progressiv for feminismen?** Jeg skal først ta for meg teorien som utgjør oppgavens grunnlag. Jeg skal redegjøre for bimbobegrepet og hvilke karakteristikk som antegnes begrepet, samt tropens utvikling gjennom populærkulturens historie. Videre skal jeg se nærmere på hvordan second-wave-feminismen har omtalt tropen og kvinnene innen den. Jeg skal også gjøre rede for begrepene post-feminisme og neo-feminisme, samt feminismebølgenes oppfatning av tropen. I oppgavens analyse skal jeg se nærmere på definerende og etablerende scener i *Legally Blonde* og *Mean Girls* for å avdekke forskjeller i bruken av bimbotropen, samt hva dette gjør for vår oppfatning av de kvinnelige hovedkarakterene. Stoffet presentert skal jeg drøfte før jeg avslutter med en konkludering.

1.1 Bimbotropen og dens historie

En redegjørelse av bimbotropen og dens eksakte definisjon er et naturlig utgangspunkt for denne oppgaven. En forutsetning for å foreta en slik definisjon er å se nærmere på begrepets opphav. På 1930-tallet så Hollywood skuespillerinner som Jean Harlow på lerretet. Harlow var stjernen i filmer som *Bombshell* (1933) og *Platinum Blonde* (1931) og populariserte stereotypen av blondiner som kvinner med rå sex-appell uten kognitive attributter. Dette medførte en bølge av blonde kvinner i film på 1940- og 50-tallet, og sexy blondiner ble ansett som høyden av skjønnhet (The Take 2019). Artikkelen «College Feminisms: Blonde Success: Fact or Myth?» omtaler filmprofessor Annette Kuhn og hennes identifisering av tre ulike karakterer innen den blonde stereotypen: "the icy blonde", "the blonde bombshell" og "the dumb blonde" (Ruffin og Miller 2013). "The icy blonde" referer til blondinene sett i flere Hitchcock-filmer som Grace Kelly og Kim Novak; kalkulerte blondiner som bruker sin seksualitet for å utnytte menn, en form for hyperseksuelle femme fatale karakterer. "The blonde bombshell" omfatter ikoner som Marilyn Monroe og Mae West. Karakteren baserer seg på en eksplosiv seksualitet lett tilgjengelig for menn, dog for en pris (Ruffin og Miller 2013). "The dumb blonde" er i likhet med "the blonde bombshell" meget seksuell, men er samtidig ekstremt uvitende og uskyldig, et faktum som viser seg gjennom manglende evner (Ruffin og Miller 2013). Disse tre karaktertypene jobber sammen og portretterer blondinen som en kynisk, kjøpbar og upålitelig karakter som primært appellerer til menn.

På 1990- og 2000-tallet skylte en ny bølge av disse karikaturene over populærkulturen. En kan betegne denne bølgen som karikaturer med grunnlag i neo-feminismens oppfatningen av chick-flickens bimbo som en ironisk og satirisk figur. Disse karikaturene, for eksempel personligheter som Pamela Anderson, Paris Hilton og Jessica Simpson, overdrev blondinetropen til den grad at det fremstår som en komisk fremstilling en knapt kan forstå er ekte mennesker: definisjonen av en karikatur (Nasjonalbibliotekets vokabulartjeneste 2019). Flere av disse personlighetene var i realiteten svært intelligente kvinner som bevisst nyttet stereotypi for å skape samtale og oppmerksomhet rundt egen merkevare, og var ikke like "dumme og blonde" som de fremstilte seg som. En så altså nå blondinetropen for fullt realisert i virkelige mennesker. Denne nybølgen av blondiner var typiske «Valley-girls», kvinner fra California med en bekymringsfri og uformell livsstil (The Take 2019). Dette viste seg igjen på lerretet i filmer som *Clueless* og *Legally Blonde*. Flertallet av disse karakterene og personlighetene var en del av den øvre middelklassen og omga seg med et hopetall av materialistiske objekter, noe som igjen medførte at de ikke var like avhengig av akademiske ferdigheter.

Blondinekarakterens utvikling fra 1930-tallet har kumulativt formet definisjonen for bimbotropen. Overensstemmende karakteristikk for bimboen er en fasinasjon for materialisme, ivaretatt utseende og selvpresentasjon, anseelsen av intelligens og attraktivitet som motstridende karakteristikk, en isittende uskyldig godhet og at hun møter fiendtlighet fra både menn og kvinner. Hilary Radner beskriver *Legally Blonde* og bimbotropen slik: “softens and sentimentalizes the predicament of a woman in a man’s world, while emphasizing the importance and pleasures of feminine consumer culture” (Radner 2011, s.63). En typisk visuell utforming for 2000-tallets bimbo er blondt hår, rosa klær og omgivelser, designermote og accessoarer, en idealisert figur, og et ellers eurosentriske utseende. Tropen låner flere karakteristikk fra Hollywoods blondinekarakter og er en direkte videreføring og utvikling av disse kvinnene.

Det er likevel en merkverdig ulikhet mellom 2000-tallets bimbo og blondinen sett gjennom Hollywoods gullalder. Bimbokarakteren innehar en dybde av selvrefleksivitet og låner bombshelltropen til en viss grad. En kan skimte denne endringen ved å sammenligne bimbotropen med camp-begrepet funnet i skeive miljø. Camp er en term brukt om overdrevet kitsch og flåsete kunst og mote, eksempelvis observert i drag-queens og John Waters-filmer. Camp er "tacky" på sitt mest ekstreme og overdriper stereotypier innen skeive miljø. Den moderne bimbokarakteren blander feminitet og camp ved å fremstille kvinnene som en ekstrem utgave av feminine konvensjoner. Til tross for at denne portretteringen blir latterlig, synliggjøres det heteronormative kvinnelige idealet (Dibben 2021). Paralleller kan trekkes til ulike skeive miljø, for eksempel de afro-amerikanske skeive drag-scenene observert i filmen *Paris is Burning*. Judith Butler skriver i sin analyse av filmen:

«The self-conscious parody inherent in the drag performance functions as ‘a kind of talking back’ to cultural gender norms. Appropriating and exposing the ideals of white femininity means these Black male performers draw attention to not only how gender ideals are constituted but also to our own complicity with ‘a constant and repeated effort to imitate gender ideals’ (McCabe 2004, s. 109-110).

En ser slående likheter med bimbotropen. Bimbokvinnene overdriper idealet av hvit feminitet og gjør det med dette åpenbart hvor absurd og irrasjonelt det er. Samtidig avdekkes det hvordan hyperfeminine kvinner kan møte motstand grunnet en hengivenhet til idealer skapt av hvite heterofile menn. Tidsskriftet *Growing Strong 2021- Sydney University Women’s Handbook* skriver dog at den moderne bimboen ikke er et mål for mannlig validering og forførelse, hun er en begivenhet (Dibben 2021).

Til tross for at den moderne bimboen håner det kvinnelige idealet er det verdt å nevne at karakteren likevel viderefører problematiserte tradisjoner, eksempelvis hennes nesten utelukkende portrettering som kaukasisk. Chick-flicker viser gjennomgående hvite hovedkarakterer i hvite omgangskretser, deres privilegium som hvite kvinner snakkes det derimot særs lite om. Dette er et resultat av den hvite overmakten som alltid har preget filmmediet og dens fremstilling av kaukasiske mennesker som skjønnhetsideal og intellektuelt overlegne (Storey 2018, s. 169). Julie Berchill sa om kvinnefilmer: «What does it say about racial purity that the best blondes have all been brunettes (Harlow, Monroe, Bardot)? I think it says that we are not as white as we think» (hooks 1992, s. 119). Med dette mener hun at vi ikke er like hvite som vi ønsker å være, det hvite kvinneidealet i film må være så ultra-hvitt som mulig. Dette kontinuerer adskillelsen mellom denne type film og den svarte kvinnen, og viser til at hvit makt fortsatt er til stede i filmmediet (hooks 1992, s. 119). Selv om 2000-talls bimboen av noen oppfattes progressivt i henhold til kjønnsroller og likestilling er det et fortsatt en jobb som må gjøres med tanke på rase, noe en burde merke seg i fremtidig videreutvikling av tropen.

1.2 Hyperfeminisme i lys av second wave-feminismen

Jeg skal som tidligere nevnt se bimbotropen i lys av den post-feministiske bølgen. Denne moderne oppfatningen av feminisme og hyperfeminitet er et resultat av tidligere feministisk diskurs om hyperfeminine kvinner og hvorfor kvinnene opptrer som de gjør. Det blir derfor relevant å se hyperfeminitet i lys av tidligere funn innen feministisk teori og hvordan bimbotropen har blitt beskrevet før den post-feministiske bølgen.

Laura Mulvey publiserte i 1973 «Visual Pleasures and Narrative Cinema», et verk som preget feministisk diskurs innen film i flere år og la banene for den såkalte second Wave-feminismen. Mulvey presenterte i verket begrepet «The Male Gaze» om hvordan kvinner i film blir observert og konstruert gjennom en mannlig heterofil linse, selv om publikum skulle være heterofile kvinner eller homofile menn. «The Male Gaze» forstår det mannlige blikket som den definerende objektiviseringen innen film og forklarer at kvinner innen patriarkatets kultur fungerer som en betegner for menn, samt at kvinner er bærere, ikke skapere av mening. Mulvey trekker paralleller til Freud og psykoanalysen, dette grunnet at hun mener kjønnsforskjellene i filmmediet er et resultat av de internaliserte og isittende forskjellene mellom kjønnene i samfunnet (Mulvey 2000, s 39-41). «The Male Gaze» lener seg på Freuds lære om skopofili og voyeurisme. Skopofili er ifølge Freud en komponent i det seksuelle instinktet som viser seg som drifter uavhengig av erogene soner, da knyttet opp mot fetisjisme

og strukturer for avvisning (McCabe 2004, s. 28). Freud assosierte begrepet med iakttakelsen av andre som objekt, samt det å utsette dem for et kontrollerende og nysgjerrig blikk. Denne observeringen bærer i møte med filmmediet et voyeuristisk preg ettersom publikum er deltagende i en nærmest erotisk betraktning av karakterene og deres mest intime øyeblikk (Mulvey 2000, 37). Dette erotiske instinkt utgjør ifølge Mulvey grunnlaget for nytelsene en opplever fra å være vitne til andre mennesker på skjermen, det blir da også naturlig at karakterene formes innen dette rammeverket. Mulvey skriver om kvinner på film: «In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearances coded for strong visual and erotic impact so that they can connote to-be-looked-at-ness» (Mulvey 2000, s. 40). Her refereres det også til Marilyn Monroe, som en kan forstå som en personifisering av det mannlige begjær og erotiske drifter. Blondinekarakterene kan ifølge Laura Mulvey forstås som resultat av, samt et objekt for, voyeurisme gjennom den maskuline linsen. Hennes femininitet er intet annet enn en gjenspeiling av kvinners plass i patriarkatet, og fremmer måten hun skal ses på som en begivenhet (Mulvey 2000, s. 46). Bimboen og hennes hyperfemininitet er ifølge Mulveys feminisme intet annet enn en karakter skapt i og intendert for «The Male Gaze», samt at kvinner og homofile menn også vil oppfatte henne som erotisk grunnet patriarkatets sammenheng med filmmediet. Dette er grunnen til at hyperfeminine blondiner både på storskjermen og i populærkulturen ble svartmalt av feminister og ansett som høyden av sexistiske kvinnelige konvensjoner.

Second Wave-filmteoretikere bygget på Mulveys tanker og undret på om det fantes en kvinnelig ekvivalens til «The Male Gaze». De lurte også på om det var rom for kvinner å utøve femininitet fritt for et ubevisst ønske om å tilfredsstille det mannlige blikket; en karakteristikk som overensstemmer med forståelsen av 2000-talls bimboens intensjon. Bimbokarakteren og kvinnelige protagonister i sin helhet har vært avhengig av sitt glamorøse utseende, noe de mannlige protagonistene tradisjonelt ikke har vært primært avhengig av. Makten disse mennene bar i sin filmiske realitet var grunnlaget for deres glamorøse oppfatning og ble ifølge Mulvey et ego-ideal for det mannlige publikum (Kaplan 2000, s.128). En rekke filmer på 1970- og 80-tallet så seg som mål å endre dette mønsteret og presenterte menn som seksuelle objekter kontrollert av filmenes kvinner som nå besatt «the gaze», eksempelvis John Travoltas karakter i *Saturday Night Fever* (1977) (Kaplan 2000, s. 129-130). Merkverdig ved disse filmene er derimot at mannen trer ut av sin tradisjonelle rolle som handlingskontrollør, noe som medfølger at en ser kvinnene og deres blikk tre inn i den maskuline rollen. Kvinnene mister som en konsekvens sine feminine karakteristikk, ikke nødvendigvis relatert til utseende, men heller trekk som godhet, menneskelighet og

moderlighet. «The Female Gaze» aktiverer ubevisst språk og struktur og blir ekvivalensen til å tre inn i en maskulin posisjon (Kaplan 2000, s. 130). I tillegg til at «The Female Gaze» krever et fravær av feminine kvaliteter, besitter ikke blikket den samme makten som sin mannlige motpart. Ann E. Kaplan skriver i boken *Feminism & Film*: «This positioning of the two sex genders clearly privileges the male through the mechanisms of voyeurism and fetishism, which are male operations, and because his desire carries power/action, where women's usually do not» (Kaplan 2000, s.129). I relasjon til blondinekarakteren kan en på basis av slik teori argumentere for at hennes selvrealisering og dypdykk i hyperfeminitet er en internalisering av ønske om observasjon og voyeurisme. Kvinnens forsøk på å ta i bruk «The Female Gaze» frarøver hun sine feminine karakteristikk og vil da være en hemmelse for hennes helhetlige hyperfeminitet. Et eksempel er Marilyn Monroes karakter i *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) der Monroe fremstår svært kynisk og til tider kald i hennes søken på materialisme. Et tilsynelatende skifte i «the gaze» observert i bimboen og hennes objektivisering av menn vil ifølge Mulvey ikke være like suksessfull og er derfor ikke like feministisk progressiv som først antatt. «The Female Gaze» elementet til stede i bimbotropen vil altså ifølge 1970-tallets feminismeteori ikke løsrive henne fra patriarkatet og illustrer dets makt på lik linje som «The Male Gaze». Feminismebølgen avskriver også myndiggjøringen bimboen finner i materialisme og mener: « The cinematic image for the woman is both shop window and mirror, the one simply a means of access to the other. The window/mirror takes on then the aspect of a trap whereby her subjectivity becomes synonymous with her objectification» (McCabe 2004, s. 93).

1.3 Post-feminisme og bimbotropen

Nye former for feminisme har sett lyset siden 1970-tallet, to sentrale retninger er post-feminismen og neo-feminismen. Post-feminismen avviker fra Mulvey og 70-tallets feminisme, og var fokusert på å undersøke kontinuiteten av kvinners rolle som tilskuere og deres status som et sosialt publikum (McCabe 2004, s. 38). Post-feminismen er som tidligere nevnt et brudd og en reaksjon på second Wave-feminismen, og tettet gapet mellom feminisme og anti-feminisme. Teorier om kvinnen som et strengt tekstuelte tegn var ifølge post-feminismen for abstrakte. Nybølgen utfordret det manglende fokuset på historiske påvirkninger i feministisk tenkning, viktigheten av semiotikk og psykoanalyse, bruken av utfordrede patriarkalske ideologibegrep, og formeningene om bastante og binære motsetninger mellom kjønnene (McCabe 2004, s. 37). Troen på denne utdaterte feminismen er tilsynelatende springbrettet 1980-tallets post-feministiske bølge utbrer seg fra. Hilary

Radner skriver dog i boken *Neo-feminist cinema: girly films, chick flicks and consumer culture* at en ikke eksklusivt kan oppfatte retningen som reaksjonær i sin natur. Post-feminismen låner aspekter og dimensjoner fra second-wave-feminismen og nytter noen av dens retoriske verktøy, da i overensstemmelse med egne mål (Radner 2011, s. 192). Rosalind Gill skriver i artikkelen «Postfeminist media culture: Elements of a sensibility» at post-feminismen må forstås som en sensibilitet brukt for å avdekke hva som er særegent med moderne representasjoner av kjønn i media (Gill 2007, s. 149). Post-feminismen kjennetegnes også som heterogen i henhold til at den beskriver tradisjonelt oversette tematikker som rase, seksualitet og klasse (McCabe 2004, s. 65-66).

Neo-feminismen, først formulert av sosiolog Robert Goldman i 1992 om markedsføring, deltar i skiftene beskrevet av post-feminismen og blir ofte omtalt som en del av den post-feministiske tradisjonen. Neo-feminismen vektlegger individualisme og en feminin kultur hvor ens feminine identitet er resultatet av egne valg. Denne filosofien realiseres i samhandlingen med en forbrukerkultur som oppfordrer til selvoppfyllelse gjennom å kjøpe, dekorere seg med og omgi seg med godene den kan tilby (Radner 2011, s. 6). Neo-feminismen har en økt utbredelse om kvinners ønsker til forskjell fra deres behov, omtalt av Hilary Radner som feministens "guilty-pleasures" (Radner 2017, s.125). Her finner en blant annet bimboens hjem, chick-flicker.

2000-tallets chick-flicks skilte seg fra tidligere versjoner av jentefilmen gjennom sin ironiske og selvbevisste tone, fokus på forbrukerkulturen og bekreftelsen av den feminine kvinnen som seksuelt aktiv (Radner 2017, s. 126). Denne skilnaden gjøres synlig i bimbokarakteren. Sjangeren og karaktertropen erstatter det masokistiske synet i second wave-feminismen med en ekstrem fantasi om selvtillit og selvoppfyllelse gjennom feminitet (Radner 2017, s. 121). Noen av neo-feministiske filmers basiske strukturer, tematikker, troper og konvensjoner formuleres av Radner som:

“

- An obsessional preoccupation of the body
- The emphasis upon self-surveillance, monitoring and discipline
- Women presented as active and desiring subjects
- A focus upon individualism, choice and empowerment
- The articulation or entanglement of feminist and anti-feminist
- A marked sexualization of culture
- Irony and knowingness

”

(Radner 2011, s. 191)

En ser en tydelige paralleller mellom disse punktene og de typiske bimbotrekkene utbredt om tidligere. Neo-feminismen var også klar over disse parallellene og foretok en aktiv kamp for å ta bimboen tilbake og løsrive hun fra sin sjåvinistiske tradisjon. Neo-feminismen validerer bimboens interesse i det materialistiske samtidig som den viker vekk fra å klassifisere det som et resultat av «The Male Gaze», det anses i stedet som et symbol på kvinnelig myndiggjøring (Radner 2011, s. 64-65). Intellect og utseende er ikke lengre i opposisjon, samtidig som en ser at bimboen i flere tilfeller ikke avhenger av intellect og likevel er et feministisk ikon. Denne teorien kan en tillegge populærkulturens bimboer predatert 2000-tallets noe ironiske karakterer (Pravadelli 2017, s. 362).

Marilyn Monroe sin karakter i *Gentlemen Prefer Blondes* kan også forstås ut ifra neo-feminismen. Lenge ble Monroe demonisert av feminister grunnet sin utdypelse av mannlige fantasier og forsterkningen av det kvinnelige ideal. En ser likevel at Monroe i *Gentlemen Prefer Blondes* nytter sin hyperfeminitet og seksualitet for å leve et komfortabelt liv som gir mulighet til en bekymringsfri dyrkning av interesser. Er Monroes utnyttelse av «The Male Gaze» mindre moralsk enn eldre gifte menn som jakter yngre kvinner? Monroe virker å finne komfort og glede i sitt utseende, samtidig som hun viser en ekstrem selvbevissthet over hvordan det gagnar henne. Dette ser en i replikken: «I can be smart if it's important, but most men don't like it» (Hawks 1953). Monroe gjør det hun kan med det hun er tildelt og tar utnytte av patriarkalske strukturer som «The Male Gaze» for å oppnå selvoppfyllelse; en viktig verdi innen neo-feminismen (Radner 2011, s.66). Monroe og andre bimboer i like forstås ikke lengre som høyden av en sjåvinistisk fantasi konstruert av menn, men som et symbol på dyrkningen av det hyperfeminine, en karikatur av misogynien opplevd av kvinner i årrekker, samt en latterliggjøring av mennene som har forsterket denne sjåvinismen. Post-moderne studier av populærkulturen sier i relasjon til estetikk at det som fremstår «dårlig» estetisk noen ganger er «bra» politisk. En kan overføre dette til at den idealiserte hyperfeminiteten, og anseelsen av denne som feministisk hemmende i second-wave-feminismen, i realiteten kan være en politisk gode (Storey 2018, s. 215).

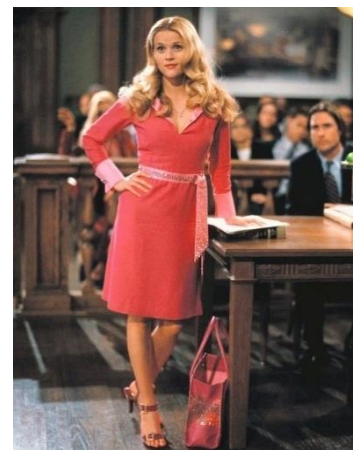
2. Metode

I videre undersøkelse av bimbokarakteren og analyse av dens sammenheng med den feministiske filmtradisjonen vil jeg anvende to spesifikke filmer, *Legally Blonde* og *Mean Girls*. Jeg skal foreta en komparativ analyse av disse to filmene, grunnet ulik portrettering av deres hyperfeminine hovedkarakter(er), med et særlig fokus på filmenes sluttscener og budskap. Omfavnelsen eller frastøtningen av hyperfeminitet vil fremheves, samt forskjellene

mellom bimbopersonifikasjonen som protagonist og antagonist. Dette gjør jeg på grunnlaget av at protagonist/antagonist rollen med all sannsynlighet vil ha en påvirkning på fremstillingen av de hyperfeminine karakteristikkene. Den komparative analysen vil løpende tilknyttes den post-feministiske og neo-feministiske tradisjonen og funn innen den moderne feminismebølgen, samt hvordan denne tilstedeværelsen/fraværet påvirker vår oppfatning av karakterene.

3.1 Legally Blonde

Elle Woods (Reese Witherspoon) er et slående eksempel på 2000-tallets bimbo, noe en ser tydelig i hennes visuelle utforming. Hun har langt vakkert hår, går ikledd designermote i ulike rosanyanser, har en idealisert figur og er en ellers vakker blond kvinne. Elle dedikerer betydelig mye tid til å opprettholde dette utseende og overvåker presentasjonen av selvet. En kan også se bimbotypiske trekk i hennes personlighet. Materialisme og forbrukerkultur er en essensiell del av Elles liv; i filmens begynnelse oppfatter publikum at hun ikke besitter særlig intelligens utenfor disse områdene. Dedikasjonen Elle har til søsterskapet sitt, Delta Nu, illustrerer chick-flickens røtter i 80-tallets «girlhood» filmer. Den neo-feministiske videreføringen av denne filmtypen ser en også i søsterskapets uegoistiske støtting av andre kvinner med like verdier. Gjennom hele filmen ser en også Elles uskyldige godhet, selv i møte med fordommer mot hennes hyperfeminine utseende viser Elle intet annet enn godhet og forståelse. Elle handler ut ifra hensynet til egen tilfredshet, et perspektiv hun også utvider til å inkludere andre kvinner definert av de samme konvensjonene på tross av klasser, et faktum illustrert gjennom hennes tette vennskap med negletekniker Paulette Bonafonté (Jennifer Coolidge) (Radner 2011, s. 64). En ser dette igjen i Elles kamp for å bevise treningsdronning Brooke Taylors (Ali Larter) uskyldighet i retten, et søksmål som i stor grad diskriminerer Brooke for hennes hyperfeminine utseende og materialistiske interesse, særs likt fordømmene Elle møter på Harvard.



BILDE 1,2,3: Elle Woods hyperfeminine bimboutseende eksemplifisert med rosa bekleddinger i kontrast til sitt blonde hår. (Luketic 2001)

I filmens begynnelse kan man oppfatte Elle som en forsterking av «The Male Gaze» og i noen grad forstå Mulveys kritikk av feminine kvinnelige karakterer. Elle identifiserer seg i stor grad ut ifra forholdet sitt med kjæresten Warner (Matthew Davis) og vi ser at hun kun mobiliserer sitt intellektuelle potensial for å imponere og kapre han. Vi ser i en av filmens første sekvenser Elle som gjør seg klar for det hun tror er et frieri. Hun kjøper nye klær og perfektionerer utseende sitt i preparasjon for det hun tror er en frierimiddag (Luketic 2001, 0:04:26). Det viser seg derimot at Warner i stedet skal slå opp med henne fordi han i sine egne ord: «... need to marry a Jackie, not a Marilyn» (Luketic 2001, 0:07:57). Han ser altså ingen seriøs fremtid for seg med Elle grunnet hennes utseende og fasinasjon for det materialistiske, og latterliggjør hennes drøm om ekteskap. Elle er i likhet med andre bimboer ikke sky over egen seksualitet. Mulvey skrev om slike seduktive kvinner: “the seductive images of women are especially desirable and frustrating, and that these are therefore objects of ritual and symbolic humiliation and punishment, gratifying the sadistic element of unconscious instincts” (Pajaczkowska 2017, s.305). Dette illustreres i Warners hån av Elles håp om et frieri, hvordan kan en seriøs mann slik seg selv noensinne ha en fremtid med en dum blondine? Scenen fremstår som en irettesettelse av Elle i realiteten og en understreking av at hyperseksuelle kvinner må forbli innen rammeverket og konvensjonene menn har konstruert for dem. Sammenligningen mellom Jackie og Marilyn fremhever en annen trope typisk for chick-flicker og blondinekarakteren i sin helhet, rivaliseringen eller kontrasten mellom blondinen og brunetten. I *Legally Blonde* ser en tropen i Elles rival Vivian Kensington (Selma Blair), Elles medstudent og Warners nye forlovede. Vivian kler seg konservativt, dedikerer all sin tid til studiene og er en sterk kontrast til Elles flamboyante karakter. Elle og Vivian blir paniske i sin konkurranse om Warner og vi er vitne til to respektable kvinner som kjemper over mannlig validitet, noe som muligens ikke er veldig progressivt for kvinnelig frigjøring? Filmen unnlater heller ikke å portrettere «The Male Gaze». Elles opptaksvideo der hun i stor grad briljerer med sitt utseende måpes på av en gruppe eldre hvite menn (Luketic 2001, 0:18:43). Det er hennes kroppslige prestasjon som får henne inn på prestisjeskolen og som hun deretter dømmes etter. Jusstudent Enid Wexler (Meredith Scott Lynn), selvproklamert feminist, skammer Elle for hennes utseende og blir en stemme for 1970-tallets feminisme som kritiserte det hyperfeministiske.



BILDE 4: Opptakskomiteen ved Harvard bestående av hvite, eldre menn legger sitt «gaze» på en lettkledd Elle Woods. (Luketic 2004)

Legally Blonde har altså en rekke hint til Mulveys tanker om feminisme, samt det som ved første øyenkast kan virke som sjåvinistiske troper. Det som gjør at *Legally Blonde* som oftest tolkes som et neo-feministisk verk er dog hvordan disse elementene undergraves gjennom filmens løp og tilegnes nye meninger. I henhold til sin eks-kjæreste Warner opplever Elle en transformativ prosess i løpet av filmen. Elle oppdager raskt sin kjærlighet for juss og hennes drifter motiveres ikke lengre av Warner, men av et mål om selvoppnåelse. Radner skriver om henne: «Elle's education is both literal (she acquires a diploma) and metaphorical (her journey enables her to emerge with a better knowledge of herself) » (Radner 2011, s.69). Hennes hyperfeminine kvaliteter står heller ikke veien for den intellektuelle reisen, tvert imot nytter hun sine kunnskaper om mote og skjønnhet for å bli en suksessfull advokat. Elle setter et individuelt særpreg på jobben, eksempelvis når hun avslører en av vitnene som homofil grunnet hans kunnskap om Prada sko (Luketic 2001, 1:10:42). Elle anvender tradisjonelt maskuline kvaliteter som utholdenhet og selvtillit men tilfører dem feminine kvaliteter som sjarm, medfølelse og en omfattende kunnskap om materialisme og forbrukerkultur (Radner 2011, s. 70). Hun eksponerer sitt akademiske miljø til den feminine forbrukerkulturen og markerer viktigheten av å forstå kvinnen individualisert og nyansert. Enid Wexlers kritikk av Elle fraskrives ettersom vi er vitne til at hun ikke avhenger av utseende og mannlig appellering for å oppnå suksess, i tillegg til at en ser hvordan hennes hyperfemininitet er et viktig element for å lykkes innen et ellers streit akademisk miljø. «The Male Gaze» som en ser i opptakskomiteen er også i denne konteksten Elles anerkjennelse av fordommene hun møter, samt hvordan hun kan nytte disse til sin fordel; en kan dra paralleller

til Marilyn Monroe i *Gentlemen Prefer Blondes* (Cowley 2016). Konflikten med Vivian utvikler seg etter hver til et vennskap, ettersom de finner felles frustrasjon i sexismen de møter i advokatverden. Jentene oppdager at de på tross av sine ulikheter møter de samme feminine utfordringene og heller burde støtte hverandre i møte med dem. Igjen en eksemplifisering av et neo-feministisk ideal av vennskap blant feministiske kvinner med en forståelse av forbrukerkultur (Radner 2017, s. 122-123). I filmens slutt ser vi Elle som mottar diplommet sitt og er på vei videre ut i den store verdenen av juss (Luketic 2001, 1:29:12). Dette uten å ha gitt slipp på sin definerende hyperfeminine karakterer. Hun har i løpet av filmen funnet sin egen verdi i selvet, samt utdannet et helt universitet om fordommer og overfladiske antagelser. Elle er en bimbo til siste stund, i dette en suksessfull og fryktløs en. Et faktum som ikke minimerer hennes prestasjoner eller godmodige personlighet.

3.2 Mean Girls

Mean Girls er en satirisk fremstilling av stereotypiene og hierarkiet i amerikanske high-schools. Filmens feministiske styrker ligger i dens budskap om kvinnelig fellesskap, skadene av å minimere eget intellekt for å imponere menn, samt hvordan filmen i sin helhet kaster lys på den feminine tilværelsen. Filmens bimbotrope briljerer i ulike utgaver gjennom gruppemedlemmene av «The Plastics». Regina George (Rachel McAdams) er gruppens leder og er en iskald målrettet blondine med store preg av mean girl-tropen. Mean girl-tropen er samlebegrepet brukt om selvsikre og ambisiøse kvinner som anvender mørkheten karakteristikkene kan romme for å manipulere medmennesker til eget gagn. Regina er en klassisk mean girl, men kan også betegnes som bimbo grunnet hennes utseende og intelligens som ikke er tradisjonelt akademisk. Regina er en mester i sosial intelligens og relasjoner, og utnytter disse for å nå toppen. Karen Smith (Amanda Seyfried) er filmens "dumb blonde" karikatur og er i sann stil gruppens mest uskyldige og godhjertede, samtidig som hennes øvre akademiske oppnåelse er å kunne identifisere når det regner. Gretchen Weiners (Lacey Chabert) er Reginas velstående lakeie, og er til tross for sin status som brunette også en typisk bimbo. Gretchens brune lokker er merkelig ettersom de henter til den post-moderne ekspansjonen av bimbobegrepet som har blomstret siden 1990-tallet. En kan trekke paralleller til Dionne Davenport i *Clueless*, en av de første karakterene som utvidet bimbobegrepet til å omfatte ulike etnisiteter. «The Plastics» sprader gjennom skolens ganger kledd fra topp til tå i rosa klær (de har til og med en egen dag dedikert til den rosa bekledningen), smykker og lange lokker. En får ingen innsikt i deres studier slik en gjør med protagonist Cady (Lindsay Lohan) og man ser at deres hovedfokus er eget utseende og skolens sosiale hierarki. Deres

visuelle utforming og personlighet er slående, de er bimboer tvers igjennom.



BILDE 5: «The Plastics» i sin bimbo-sentriske visuelle utforming. En ser protagonist Cady som prøver å mimere deres hyperfeminine karakteristikk.

(Waters 2004)

Til tross for filmens feministiske kvaliteter nevnt ovenfor, kan filmen kritiseres for sin håndtering av feminisme både i lys av second-wave-feminismen og post/neo-feminismen, da også med tanke på bimbo-karakteren. Ved filmens ende ser vi at alle medlemmene av «The Plastics» har forkastet sine hyperfeminine indikatorer og har med dette blitt bedre mennesker. En direkte sammenheng mellom det hyperfeminine utseende og den utdaterte oppfatningen av blondiner som upålitelige, inhumane og «male gaze»-styrte skapes med denne slutten (Waters 2004, 1:31:45). En ser denne sammenhengen igjen etter at protagonist Cady blir ugjenkjennelig som medlem i gjengen og må vende tilbake til sitt u-seksualiserte utseende og gjenoppta matteinteressen for å oppnå en forløsning. Når Cady i løpet av filmens handling tar mer og mer etter Regina George ser vi også at hennes dedikasjon til «The Male Gaze» vokser parallellt. En ser «The Male Gaze» atter til verks i filmen i slow-motion introduksjonen av Regina George når hennes visuelle tilstedeværelse stopper handlingsforløpet for å dvele på hennes skjønnhet (Mulvey 2000, s.40) (Waters 2004, 0:08:03). Håndteringen av bimbo-karakteren i *Mean Girls*, og deres likheter med 1940- og 50-tallets blondiner, understreker i stor grad second-wave-feminismens tro om at kvinnekarakteren har forblitt den samme gjennom tidene, mens mannlige karakterer opplever kontinuerlige utviklinger (Johnston 2000, s. 22). Filmen behandler også bimboens interesse for det materialistiske som overfladisk og virkelighetsfjernt; materialismen og forbrukerkulturen portretteres ikke i filmen som et legitimt kunnskapsområde. Noe en igjen ser i filmens ende der Regina er blitt idrettsutøver, Karen har fått seg en jobb som værrapporter, Cady er en del av det kompetitive mattemiljøet, og Gretchen nå kler seg i helsvart og har lært seg et nytt språk (Waters 2004, 1:31:45-1:32:20).



BILDE 6,7,8: Regina, Karen og Gretchen sin nye visuelle utforming i filmens slutt (Waters 2004).

En kan likevel argumentere for at Regina George er en fremstilling av bimboen i sann neo-feministisk stil. Regina er en variasjon av "icy-blonde"-karakteren, hun er hensynsløst målrettet og oppnår det hun vil til tross for andre menneskers oppfatning av henne. Hun kan sammenlignes med den post-moderne femme fatale som beskrives av Julie Grossman som en seksuell "badass" og neo-liberalistisk individualist som tilbyr en kritikk av kjønnskonstruksjoner og deres maktforhold i den moderne verden (Grossman 2017, s. 164). Regina er tilsynelatende filmens eneste karakter som ikke tar samfunnets normer og andre menneskers mening om henne i betraktning når hun ferdes i sin hverdag, en ser dette eksemplifisert i karakteren Aaron (Jonathan Bennett). Reginas romanse med Aaron er kun et subplot i livet hennes som hun nyter for å oppnå sosial status og sementere sitt grep om skolen. Han objektiveres av Reginas «female gaze», som menes av flere filmteoretikere å besitte noe av den samme makten som «The Male Gaze» (Neale 2000, s. 261-264). Feminister som Loraine Gamman setter spørsmål ved om «the gaze» alltid er maskulint, eller om det kun er dominerende, noe som gir rom for at Reginas blikk også er objektiverende (Storey 2018, s.153). Når Aaron derimot blir Cadys romantiske interesse er vi vitne til at hun endrer hele sin person for å istemme med Aarons «male gaze» og feminine ideal. Reginas hyperfeminine karakteristikk som anses dårlig av filmen har en ekstrem likhet med elementene formulert som neo-feminismens ideal: den aktive, fritt-velgende og selvrealiserte kvinnen som regulerer alle aspekt av deres oppførsel og utfører handlinger motivert av egen vilje (Radner 2011, s.191).

4. Diskusjon

Den umiddelbare forskjellen mellom *Legally Blonde* og *Mean Girls* er graden de eksemplifiserer den neo-feministiske bimboen. Elle er et feministisk ikon som bruker hyperfeminitet som et våpen i kampen mot kjønnskonvensjoner og fordommer. Hennes gode natur blir ikke korrumpert grunnet hennes materialistiske og tradisjonelt feminine interesser, disse elementene blir derimot hennes største styrker. *Legally Blonde* forvrenger konvensjonene for tidligere jentefilmer og går frem som en hyllest til den suksessfulle kvinnen som briljerer på egne premiss uavhengig av menn. Eksempelvis blir den mannlige opptakskomiteen stilt til skue og en oppfatter dem, til forskjell fra Elle, som latterlige. *Mean Girls* utmerker seg ikke på lik linje i neo-feminismen. Filmen behandler sine bimbokarakterer i tråd med tradisjonen av å se ned på hyperfeminine trekk og gir mulighet for feministisk kritikk grunnet sin portrettering av sjåvinistiske stereotyper. Til forskjell fra Elle handler protagonist Cady ut ifra «The Male Gaze» og ikke ønske om egen selvoppfyllelse. *Mean Girls* hengir seg dermed i større grad til utdaterte kjønnsroller. Vi ser også at Elle Woods bimbo-sentriske personlighet blir definerende for hennes suksess, i *Mean Girls* er dette derimot noe som må forkastes før jentene kan oppnå selvrealisering. Sammenligning av filmenes sluttscener eksemplifiserer dette faktumet. En kan argumentere for at Regina George isolert fra sin filmiske virkelighet har likheter med Elle Woods, de er ambisiøse og bastante kvinner som baner sin egen vei i havet av kjønnskonvensjoner. Reginas status som antagonist gjør derimot at vi som publikum ikke oppfatter disse egenskapene som positive.

5. Konklusjon

Forskingsspørsmålet presentert i denne oppgaven er: **Hvordan portretteres bimbotropen i 2000-tallets chickflicks? Er en slik portrettering skadelig eller progressiv for feminismen?** Som utforsket i denne oppgaven er bimbobegrepet og den medfølgende hyperfeminiteten mye omdiskutert. Bimboen figurerer ulikt i populærkulturen og oppnår rundt 2000-tallet en selvvironiserende og samfunnskritisk dybde. Feminister nærmer seg populærkulturen fra en rekke ulike teoretiske posisjoner som bærer med seg forskjellige sosiale analyser og politiske agendaer (Storey 2018, s. 136). Tropen kan forstås ut ifra second-wave-feminismen som kvinnefiendtlig, en kontinuering av strukturer skapt av menn innen filmmediet og en forsterking av kvinners to-be-looked-at-ness. Post-feminismen, og den sammenflettede neo-feministiske retningen, forstår derimot bimbotropen som en feminin myndiggjøring av hyperfeminine kvinner og en satire av latterlige sexistiske tradisjoner innen kvinnelig portrettering. Second-Wave-feminismen og post/neo-feminismen vil derfor være

uenige om bimbotropen er skadelig eller progressiv for feminismen.

Elle Woods er en perfekt eksemplifisering av den selvmotiverte og progressive bimboen. Hennes eksistens og figurering på lerretet forankres i stor grad i den neo-feministiske tradisjonen. Elle viser tropens utvikling fra dens opptreden i filmer som *Gentlemen Prefer Blondes* og ser seg motivert av et ønske om selvoppfyllelse, men ivaretar samtidig sine særegne trekk. *Mean Girls* tilbyr en annen utgave av tropen og maler bimbokvinnene som kalde, ondskapsfulle og manipulerende, karakteristikk som sterkt knyttes til deres utseende. Til tross for at Regina George kan argumenteres for å være en noe neo-feministisk bimbokarakter, illustrer *Mean Girls* i sitt hele at tropen enda brukes på det som oppfattes som en kvinnefiendtlig måte. Bimbotropen er altså et fenomen som har gjennomgått flere endringer og kan oppfattes ulikt med tanke på ulike feministiske bevegelser og bølger. 2000-tallets bimboen kan i noen tilfeller være selvet symbolet på «female empowerment» og i andre sammenhenger angripes grunnet tilhørigheten i blondinetropen. Muligens vil tropen utvikle seg videre og takle ny problematikk, og kanskje vil vi i fremtiden se tropen i større grad bevege seg utenfor sine eurosentrisk og hvite rammer?

REFERANSELISTE**Litteraturliste**

Cowley, Sophia. 2018. "Why Legally Blonde Was an Impressive Feminist Film for 2001" *Film Inquiry*. Hentet 08.05.2022. <https://www.filminquiry.com/legally-blonde-feminist-film-2001/>.

Dibben, Kimmy. 2021. "That's Hot: The Bimbo Renaissance." *Issuu*. Hentet 02.05.2022. https://issuu.com/srcpubs/docs/growing_strong_2021_web_pages/s/11710461.

E. Ann, Kaplan. 2000. *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press.

E. Ann, Kaplan. 2000. "Is the Gaze Male?" i *Feminism and Film*, redigert av Ann E. Kaplan, 253-264. New York: Oxford University Press.

Gill, Rosalind. 2007. "Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility." *European Journal of Cultural Studies* 10 (2): 147-166. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>.

Grossman, Julie. 2017. "The Postmodern Story of the Femme Fatale" i *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, redigert av Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, Ann E. Kaplan, og Patrice Petro, 164-173. London: Routledge.

hooks, bell. 1992. "The oppositional gaze. The female black spectator" i *Black Looks: Race and Representation*, s. 115-131. Boston: South End Press

Johnston, Claire. 2000. "Women's Cinema as Counter-Cinema" i *Feminism and Film*, redigert av Ann E. Kaplan, 22-33. New York: Oxford University Press.

Mccabe, Janet. 2004. *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. London: Wallflower.

Mulvey, Laura. 2000. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" i *Feminism and Film*, redigert av Ann E. Kaplan, 34-47. New York: Oxford University Press.

- Nasjonalbibliotekets vokabulartjeneste. 2019. "Nasjonalbibliotekets Vokabulartjeneste: NTSF: Karikaturer". Hentet 02.05.2022.
<https://www.nb.no/nbvok/ntsf/nb/page/?uri=https%3A%2F%2Fid.nb.no%2Fvocabulary%2Fntsf%2F140>
- Neale, Steve. 2000. "Masculinity as Spectacle" i *Feminism and Film*, redigert av Ann E. Kaplan, 253-264. New York: Oxford University Press.
- Pajaczkowska, Claire. 2017. "Psychoanalysis Beyond the Gaze" i *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, redigert av Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, Ann E. Kaplan, og Patrice Petro, 301-310. London: Routledge.
- Pravadelli, Veronica. 2017. "Classical Hollywood and Modernity" i *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, redigert av Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, Ann E. Kaplan, og Patrice Petro, 361-371. London: Routledge.
- Radner, Hilary. 2011. *Neo-Feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*. London: Routledge.
- Radner, Hillary. 2017. "The Rise and Fall of The Girly Film" i *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, redigert av Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, Ann E. Kaplan, og Patrice Petro, 121-130. London: Routledge.
- Ruffin, Ravon og James "JP" Miller. 2013. "COLLEGE FEMINISMS: Blonde Success: Fact or Myth?". *The Feminist Wire*. Hentet 26.04.2022.
<https://thefeministwire.com/2013/09/blonde-success-fact-or-myth-2/>
- Storey, John. 2018. *Cultural Theory and Popular Culture an Introduction*. 5 utg. London: Routledge.
- The Take." 2021. *The Bimbo Trope, Explained - Reclaiming the Label | Watch | the Take*. Hentet 26.04.2022. <https://the-take.com/watch/the-bimbo-trope-explained-reclaiming-the-label>.

Videoer

The Take. 2019. *Legally Blonde and the History of the 'Dumb Blonde'*. Hentet 26.04.2022.

https://www.youtube.com/watch?v=LCeH19PIk8U&feature=emb_imp_woyt.

Filmer

Bombshell. Regissert av Victor Fleming. 1933; USA: Metro-Goldwyn-Mayer, streaming

Clueless. Regissert av Amy Heckerling. 1995; USA: Paramount Pictures, streaming

Gentlemen Prefer Blondes. Regissert av Hawks, Howard. 1953; USA: 20th Century Fox, streaming

Legally Blonde. Regissert av Robert Luketic. 2001; USA: MGM Distribution Co, 20th Century Fox, streaming

Mean Girls. Regissert av Waters, Mark. 2004; USA: Paramount Pictures, streaming

Paris is burning. Regissert av Jennie Livingston. 1990; USA: Off-White Productions, streaming

Platinum Blonde. Regissert av Frank R. Capra. 1931; USA: Columbia Pictures, streaming

Saturday Night Fever. Regissert av John Badham, 1977; USA: Paramount Pictures, streaming

Bilder

BILDE 1,2,3,4: Luketic, Robert, 2001. *Legally Blonde*. [Skjerm bilde]. Netflix.

BILDE 5,6,7,8: Waters, Mark, 2004. *Mean Girls*. [Skjerm bilde]. Viaplay.

