



Universitetsbiblioteket i Bergen
Samfunnsvitenskapelig fakultetsbibliotek

til Kvinner besvær

av Anniken Solheim



Feministiske diskusjoner og identifikasjons-
potensialer i Bridget Jones's Diary og Ally McBeal

UBBSV MsEx

til Kvinner besvær

Feministiske diskusjoner og identifikasjons-
potensialer i Bridget Jones's Diary og Ally McBeal

av Anniken Solheim

Anniken Solheim
Hovedfagsoppgave i Medievitenskap
Institutt for medievitenskap
Universitetet i Bergen
November 2000

Forord

Det er mange som fortjener en takk for deres bidrag til at oppgaven til slutt ble ferdig.

Takk til:

- Min veileder, Barbara Gentikow, for fantastisk gode veiledninger!
- Tove Gjellesvik
- Min moderne flerkjerne-familie, for tålmodighet, støtte og oppmuntring: Ida Møller Solheim, Tine Møller, Arve Solheim, Erik Møller Solheim, Ole Bjørn Herland, Janny Hoff Brekke, Inga Heggstad, Anette Mandt og Anne Arneberg.
- Martin Bernsen og Kristina Thomsen for faglige innspill og diskusjoner.
- Arne Johnsen for korrekturlesning.
- Cecilie Stranger-Thorsen for faglig inspirasjon gjennom hele hovedfaget.
- Torkell Bernsen for design av forsiden.
- Andreas Wangensten Hatlevik for å holde humøret mitt oppe i slutfasen.

Anniken Solheim

Dato 1/11-2000

INNLEDNING	3
<i>Oppgavens struktur</i>	4
<i>Materiale for oppgaven</i>	5
1. FEMINISMENS POPULÆRKULTURELLE RENESSANSE	7
<i>Den enslige kvinnen i fiksjonen</i>	8
<i>Feminismens tredje bølge</i>	11
<i>1990-tallets revitalisering av feminismen</i>	13
<i>Mediene som kulturelle barometer</i>	16
<i>Enslige unge kvinner som publikumsgruppe</i>	17
<i>Hvorfor tekstanalyse?</i>	20
2. DET FIKTIVE SINGEL-LIV	23
2.1 FEMINISTISK MEDIEFORSKNING	23
2.2 BRIDGET JONES' DAGBOK	26
<i>Det fiktive universet</i>	26
<i>Dagboksromanen som sjanger</i>	28
<i>Dagbokens private karakter, hvordan formidles historien?</i>	31
<i>Kjønnsroller, singel-liv og feminisme</i>	33
2.3 ALLY McBEAL - PILOTANALYSE	35
<i>Det fiktive universet</i>	36
<i>Vignettens presentasjon av serien</i>	37
<i>Kort handlingsreferat</i>	38
<i>Ally McBeals diskusjon av kjønnsroller</i>	39
<i>Karakterene som argument i diskusjonen av kjønn</i>	42
<i>Fortellerform – og 'stemmen' bak serien</i>	44
2.4 FELLESTREKK	47
<i>Komedie</i>	49
3. SYMBOL PÅ FEMINISMENS DØD?	51
<i>Politisk ukorrekte karakterer</i>	52
<i>Feminisme: det handler om meg</i>	53
<i>Populærkulturens funksjon for sitt kvinnelige publikum</i>	54
<i>Emosjonell realisme, en alternativ identifikasjon</i>	57

<i>Postfeminisme?</i>	59
<i>Fiksjonens diskursive rammer</i>	61
<i>Just looking: diskusjon av feminisme i Ally McBeal</i>	63
4. FORANKRING I SENMODERNITETENS IDENTITETS-DILEMMA	67
<i>Moralsk panikk</i>	67
<i>Nærhet til empiriske problemstillinger</i>	69
<i>Særtrekk ved det senmoderne samfunn</i>	70
<i>Identitetskonstruksjon i Bridget Jones's Diary og Ally McBeal</i>	71
<i>Frihet som tveegget sverd</i>	74
<i>Romantiske relasjoner</i>	75
<i>Internalisert makt</i>	77
5. IDENTIFIKASJONSPOTENSIALER OG LESERGLEDER	79
<i>Resepsjonsorientert tekstanalyse</i>	79
<i>Tekstenes ambivalens og åpenhet</i>	80
<i>Den polysemiske tekst</i>	82
<i>Lek med begreper</i>	84
<i>En mosaikk av sitater</i>	85
<i>Teksten som tilbud</i>	88
<i>Identifikasjonspotensialer</i>	90
6. AVSLUTNING	93
<i>Den feministiske mediekritikkens forhold til feminismens politiske prosjekt</i>	94
<i>Konklusjoner</i>	94
LITTERATURLISTE	97
INTERNETTREFERANSER	100

APPENDIKS A: MODELL OVER TEMA I ALLY McBEAL

APPENDIKS B: BILDER FRA ALLY McBEAL

APPENDIKS C: FORSIDE FRA TIME MAGAZINE

Innledning

En rekke populærkulturelle produkt produsert på 1990-tallet handler om og henvender seg til enslige unge kvinner. TV-seriene *Ally McBeal*, *Veronicas Closet*, *Sex and the city* og romanene *Bridget Jones's Diary* og *The Girls' guide to fishing and hunting*, har fått stor popularitet hos sitt publikum. 437 000 nordmenn så første episoden i andre sesong av *Ally McBeal* på TV2, i følge TV2s nettsider.¹ *Ally McBeal* var i januar 1999 det programmet på den amerikanske fjernsynskanalen FOX som hadde høyest seertall (Levine 1999). *Bridget Jones's Diary* ble en bestselger i Storbritannia i flere måneder, da den kom ut i 1996 (Bellafante 1998). Felles for disse produktene er at de har blitt rost i dameblader i Norge, England og USA for å være 'ærlige', disse kvinnelige karakterene er 'som oss'. Samtidig har disse populærkulturelle publikumsuksessene vært gjenstand for omfattende og aggressiv feministisk kritikk. Anmeldere og feminister i Storbritannia og USA har uttrykt bekymring for hvilken effekt disse fiktive kvinnene har på sitt publikum, og for hvilken retning feminismen har tatt på 1990-tallet.

Jeg har valgt å konsentrere meg om den amerikanske TV-serien *Ally McBeal* og den britiske romanen *Bridget Jones's Diary*. Til tross for at de forekommer i ulike medier, og stammer fra hvert sitt land, har karakterene ofte blitt sammenliknet. Bridget Jones har blitt karakterisert som en 'litterær Ally McBeal' (Chen 1999), eller Storbritannias Ally McBeal, og de to har ofte blitt kritisert for å være dårlige representanter for 90-tallets kvinner, og et tilbakeslag for feminismen. Både boken og TV-serien tar utgangspunkt i en ung, enslig, såkalt karrierekvinnens perspektiv på verden generelt og singel-tilværelsen spesielt.

¹ <http://www.tv2.no/allymcbeal.html> (05.10.99)

Oppgavens struktur

Utgangspunktet for oppgaven var nysgjerrighet på to produkt som var populære blant unge kvinner, samtidig som det fra feministisk hold ble hevdet at de var skadelige for disse kvinnene. Jeg vil vise hvordan det har skjedd en omdefinering av kvinnerollen og feminismen, både i samfunnsdebatten og fiksjonen. Overordnet kan en si at jeg ønsker å sette en 'ny type' feminisme i forbindelse med en ny type kvinnelige karakterer i populærkulturen. Ved analyse av sekundærttekster om *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* vil jeg undersøke hvorfor deres popularitet har blitt problematisk for en rekke feminister. En resepsjonsorientert tekstanalyse skal på den annen side forsøke å forklare bokens og seriens popularitet hos en stor publikumsgruppe, for det meste bestående av kvinner.

Kapittel 1 vil være en presentasjon av fenomenene og en kartlegging av den konteksten de ble mottatt i, både av kritikere og publikum. Hvordan kan populariteten og kritikken forstås i lys av aktuelle tema i samfunnsdebatten? Dette skal jeg forsøke å svare på ved å knytte *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* til det jeg kaller feminismens populærkulturelle renessanse på 1990-tallet. Jeg vil vise hvordan *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* er kontekstualisert av en bredere diskusjon av feminismen som bevegelse.

Kapittel 2 inneholder en dypere analyse av boken og serien. Jeg vil særlig legge vekt på karakterene og konstruksjonen av kjønnsidentitet. Hvordan den moderne mann og kvinne fremstilles vil være et sentralt spørsmål. Jeg vil også se nærmere på hvordan de behandler feministiske tema. Kapitlet skal videre plassere boken og serien i forhold til en slags historisk utvikling. Her vil jeg se på hvilke sjangrer de trekker på og hvilke tidligere fenomen de kan sammenliknes med.

Kapittel 3 diskuterer den feministiske kritikk som er rettet mot serien og boken. Jeg vil se på hva som kritiseres og diskutere den politiske bakgrunnen for en slik kritikk. Jeg vil i hovedsak se på hva som er problematisk med denne kritikken. Hva slags formeninger om fiksjonens forhold til virkelige kvinner ligger bak? Hvilke antakelser om publikum bygger de på?

Kapittel 4 vil plassere *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* og resepsjonen av dem i en bredere samfunnskontekst, som med utgangspunkt i sosiologen Anthony Giddens kan beskrives som 'senmoderniteten'. Jeg vil se på hvordan *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* diskuterer problemstillinger som er karakteristiske for det Giddens kaller den nåtidige verdens identitetsdilemma.

Kapittel 5 vil argumentere mot den feministiske kritikken gjennom en resepsjonsorientert tekstanalyse. Her vil hovedfokus ligge i alternative tolkningsmåter av *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*. Jeg vil her forsøke å forklare seriens og bokens popularitet med utgangspunkt i at tekstene har flere meninger og identifikasjonsnivå. Jeg vil se hvordan de innbyr til identifikasjon, hvilke 'gleder' de tilbyr leserne/tilskuerne, og hvordan de åpner for gjenkjennelse hos mottakerne.

Kapittel 6 antyder nye retninger i vår tids diskusjon av kjønnsroller og feminisme. Hva er mannens rolle i dagens samfunn? Hva er feminismens prosjekt dersom en forkaster 'den undertrykte Kvinnen'? Hvordan forholder den feministiske mediekritikken seg til feminismens politiske prosjekt? Avslutningsvis vil konklusjonene fra de tidligere kapitlene oppsummeres.

Materiale for oppgaven

Utgangspunktet for oppgaven er en tekstanalytisk tilnærming. Jeg vil analysere boken *Bridget Jones's Diary* og utvalgte episoder av *Ally McBeal*. *Ally McBeal* defineres her som tekst på serie-nivå, ikke episode-nivå. Utdrag fra episodene eksemplifiserer tendenser på serienivå, på samme måte som utdrag fra *Bridget Jones's Diary* eksemplifiserer tendenser for hele boken. De mer generelle betraktninger rundt TV-serien er basert på fire episoder fra seriens første sesong og samtlige episoder fra andre sesong.² Det var disse episodene jeg hadde tilgjengelig på bånd da jeg startet arbeidet med oppgaven. Pilotepisoden har blitt tillagt stor vekt i introduksjonen av karakterene og seriens særtrekk, fordi den presenterer det fiktive universet for første gang, både for fjernsynskanalen og seerne.³ Av denne grunn vil den tydelig formidle konseptet for serien. I sesong 2 har imidlertid serien funnet 'sin form', nye karakterer har kommet til, derfor trengte jeg flere episoder fra denne sesongen for å inkludere flest mulige av seriens endringer. Appendiks A viser en oversikt over de utvalgte episodene.

De dypere analysene er basert på et færre antall episoder valgt fra begge sesongene, de fire fra første sesong og tolv episoder fra andre sesong.⁴ Episodene er valgt fordi de særlig tydelig illustrerer seriens særtrekk. Av disse har jeg valgt å bruke kortere sekvenser for å illustrere sentrale elementer ved serien. På samme måte har jeg valgt å ikke analysere hele

² En sesong består av 23 episoder, og blir i USA vanligvis sendt i perioden september til april.

³ Pilot-episoder lages av produksjonsselskap for å selge nye serier til fjernsynskanalene.

⁴ Pilot, The Kiss, Cro Magnon, Happy Birthday Baby, The Real World, They eat horses, don't they?, Fools night out, Worlds without love, Happy Trails, Just looking, Love unlimited, Pyramids and Niles, Civil War, Let's Dance, Only the lonely og Loves Illusions.

Bridget Jones's Diary i detalj, men å trekke ut elementer som jeg synes er særlig relevante for problemstillingene i oppgaven.

I tillegg til å analysere boken og serien, legger jeg vekt på både norsk og amerikansk debatt som har oppstått rundt dem. Kronikker og intervjuer er i stor grad brukt for å skissere mottakelsen av serien og boken, samt bakgrunnen for at de ble produsert. Når det gjelder bakgrunnen for *Bridget Jones's Diary* har jeg lagt vekt på avisspaltene i *The Independent on Sunday*, der karakteren først dukket opp. Jeg har brukt intervjuer med forfatterne av begge produkt, og skuespillerne i TV-serien, som også kommenterer debatten som har kommet i kjølvannet av deres popularitet. Samtlige sekundærttekster er hentet fra internett, fra aviser i Norge eller utland. Da jeg selv har lastet dem ned direkte fra avisenes sider på internett, anser jeg deres opphav for å være pålitelig. Det hender imidlertid at sider endrer adresse, derfor er alt materiale fra internett dokumentert med internettadresser og dato for når jeg lastet dem ned.

Tallmateriale, som seriens seertall i Norge, seertall i USA, salgstall for boken og liknende er også hentet fra internettsider, som TV2s og den amerikanske kanalen FOX' internettsider. Noen av opplysningene om *Ally McBeal* er hentet fra boken *David E. Kelley. The man behind Ally McBeal* (Levine 1999). Forfatteren har her grundige referanser som jeg selv har sjekket opp. Jeg har også brukt en spesial-episode av *Ally McBeal*, som ble kalt *The Life and Trials of Ally McBeal*, der skuespillerne i serien kommenterte seriens ulike kontroversielle tema, samt samfunnsdebatten rundt serien.

1. Feminismens populærkulturelle renessanse

Journalist Helen Fielding begynte å skrive om Bridget Jones i en spalte i den engelske avisen *The Independent on Sunday*, der den gikk som en ukentlig føljetong i to år. Romanen *Bridget Jones's Diary* sprang ut av disse spaltene og ble utgitt av Picador i Storbritannia 1996. I Storbritannia solgte boken 1.2 millioner eksemplarer, og i USA har den solgt 250.000 (NTB-AFP 1998). *Bridget Jones's Diary* er Fieldings andre bok. H.Aschehoug og Co ga ut boken på norsk i 1998, og den ble også distribuert gjennom Bokklubben Nye Bøker, der den var hovedbok i mars 1998. Bare en bok har solgt bedre i kategorien oversatte bøker. *Bridget Jones's Diary* var videre bestselger på den britiske nettbokhandelen Amazon desember 1999, og har vunnet The Butler & Tanner Book of the Year i 1997 (Moseley 1999). Historien om Bridget Jones fortsatte til 1999 som føljetong i avisen *The Daily Telegraphs* lørdagsutgave, og disse ble lagt ut på avisens internettside. I 1999 kom den andre boken om Bridget Jones, *Bridget Jones: The edge of reason*, en fortsettelse av den første boken.

TV-serien *Ally McBeal* er produsert av David E. Kelley Productions for den amerikanske TV-stasjonen FOX, og hadde premiere 9. august 1997. Serien kom til Norge tirsdag 27. oktober 1998. Produksjonsmessig har TV-serien et annet utgangspunkt enn boken. Serien er skrevet av den velkjente manusforfatteren David E. Kelley, som har sitt eget produksjonsselskap. Kelley har tidligere skrevet populære TV-serier som *Picket Fences*, *Chicago Hope* og *The Practice*, serier som også regnes for å ha høy kvalitet. Kelley beskrives videre som en 'auteur' innenfor fjernsynsproduksjon, p.g.a. hans effektivitet, kreativitet og evne til å kombinere både kunstneriske og kommersielle krav (Stranger-Thorsen 1998). Auteur-begrepet stammer fra det franske filmtidsskiftet *Cahiers du Cinema*, som på 50-tallet forsøkte å oppvurdere filmens status som et kunstnerisk produkt, blant annet ved å hevde at filmskaperen kan sette sin 'signatur' på filmen de produserer på lik linje med andre kunstnere som signerer sine kunstverk. Kelleys kjennemerke som manusforfatter er hans utfordring av den narrative strukturen som dominerer de fleste amerikanske TV-serier, samt hans diskusjon av aktuelle og kontroversielle tema. Kelley er *Ally McBeals* 'creator' og 'executive producer', han skriver alle episodene selv og har det overordnede ansvaret for produksjonen.

Ally McBeal har blitt en stor suksess, og serien har vunnet 4 Emmy Awards. I 1998 og 1999 fikk serien Golden Globe i kategorien 'Best TV-Series - Comedy/Musical' (Internet Movie Database udatert a). I USA sendes nå tredje sesong av *Ally McBeal*. Kelleys tidligere

serier, *Picket Fences*, *Chicago Hope* og *The Practice*, har alle vunnet både Emmy- og Golden Globe-priser (Internet Movie Database udatert b).

I tillegg til disse prestisjetunge prisene, har Kelley også vunnet Quality Awards for samtlige av de tidligere nevnte TV-seriene, inkludert *Ally McBeal*. Quality Awards deles ut av organisasjonen *Viewers for Quality Television* (VQT), en organisasjon som beskriver seg selv som en "positive viewer organization with no agenda other than influencing the commercial networks to retain their critically-acclaimed quality series rather than canceling them because of insufficient Nielsen numbers" (Keitz 2000). Ut fra sitt egendefinerte kvalitetsbegrep velger organisasjonen serier de ønsker å beskytte, og jobber overfor fjernsynsindustrien i USA for å sikre at kvalitetsserier med lave seertall ikke kanselleres. Cecilie Stranger-Thorsen (1998) viser i sin hovedoppgave at VQT har stor innflytelse i fjernsynsindustrien fordi de representerer en attraktiv og kjøpesterk seergruppe, seere med høy utdannelse og/eller høy inntekt.

September 1999 sendte FOX første episode av serien *Ally*. Denne serien hadde samme konsept som *Ally McBeal*, samme karakterer og historier, men varte kun en halv time. Den var også mer sit.com-preget enn den timelange *Ally McBeal*. Serien ble sendt parallelt med *Ally McBeal*, men var ingen publikumssuksess. Etter 10 episoder ble *Ally* kansellert.

Den enslige kvinnen i fiksjonen

Bridget Jones's Diary og *Ally McBeal* tematiserer livssituasjonen til unge enslige 'karrierekvinner'. Kjærlighetslivet deres er et sentralt dilemma for begge karakterene. I *Bridget Jones's Diary* blir dette, som tittelen antyder, presentert gjennom Bridget Jones' dagbok. I *Ally McBeal* foregår handlingen stort sett i advokatfirmaet der Ally jobber, men temaene i rettsakene er alltid knyttet til Allys privatliv, eller privatlivet til en av de andre karakterene i serien.

Den enslige karrierekvinnen som tema i populærkulturelle produkt er imidlertid ikke et nytt fenomen. Det er særlig to amerikanske TV-serier som er interessante å trekke fram i forbindelse med *Ally McBeal*; *The Mary Tyler Moore Show* og *Murphy Brown*. Disse seriene likner *Ally McBeal* tematisk og sjangermessig, i tillegg til at de i sin tid forholdt seg til den feministiske debatten i den amerikanske offentligheten.

Situasjonskomedien *The Mary Tyler Moore Show* ble sendt på den amerikanske fjernsynskanalen CBS fra 1970-77. I sin analyse av serien beskriver medieviteren Bonnie J. Dow (1996) den som en situasjonskomedie om livet til den ugifte karrierekvinnen Mary

Richards og hennes nettverk av venner og kolleger i fjernsynsstasjonen WJM-TV i Minneapolis. Serien omhandlet relevante feministiske tema som hadde vært viktige i den såkalte andrebølge-feminismen. Med fokus på kvinnens situasjon i arbeidslivet gjenspeilte den flere av endringene av kvinnerollen som skjedde på 1970-tallet. *The Mary Tyler Moore Show* anses for å være den første amerikanske TV-serien som behandlet feministiske tema. Serien var innovativ idet den ikke fokuserte på kvinnens inkompetanse eller hennes jakt på en mann, men forsøkte å vise at kvinner kan finne sitt arbeid givende og meningsfylt på lik linje med menn (Dow 1996). Mary Richards trivdes som enslig, og gjorde en god karriere. *The Mary Tyler Moore Show* var en enorm publikumssuksess, og det ble laget tre spin-off serier av den.

Murphy Brown ble sendt på CBS fra 1988. Dette var også en situasjonskomedie som handlet om en ung karrierekvinn som arbeidet i en fjernsynsstasjon. *Murphy Brown* ble av kritikerne sammenliknet med *The Mary Tyler Moore Show* (Dow 1996). USA Today beskrev serien som "Mary Tyler Moore Updated for the Eighties" (Jfr. Dow 1996:137). Dow sier det på denne måten: "If Mary Richards was the feminist television icon of the 1970s, then Murphy Brown is the postfeminist icon for the 1990s" (1996:137). Murphy Brown ble sett på som en 'oppdatering' av *The Mary Tyler Moore Show* på bakgrunn av Murphys arbeidssituasjon. Mens Mary kjempet for en plass i arbeidslivet, slik kvinnene gjorde det på 1970-tallet, var Murphy fra første episode etablert journalist i fjernsynsstasjonen.

Dow (1996) viser hvordan kritikerne så *Murphy Brown* som en demonstrasjon av hvor langt kvinner hadde kommet i arbeidslivet. Serien omhandlet feministiske tema ved at Murphy forholdt seg til et mannsdominert arbeidsmiljø, bestemte seg for å bli enslig mor, og i senere episoder fikk kvinnesykdommen brystkreft.⁵ Dow betegner Murphy som en mannlig personlighet i en kvinnelig kropp, hun hadde suksess i arbeidslivet i kraft av tradisjonelt maskuline egenskaper, "agresion, competitiveness, and lack of interpersonal sensitivity" (1996:141).

I 1997 dukket det opp en ny karakter som av kritikere ble koblet til *The Mary Tyler Moore Show*, nemlig Ally McBeal. Nettmagasinet *Salon* skriver i sin anmeldelse av serien:

It's no surprise that Fox's 'Ally McBeal', (...) has been likened by more than one TV critic to 'The Mary Tyler Moore Show': calling a character 'the Mary Richards of the (fill in decade)' has become criticspeak for any single career woman with just the right blend of vulnerability and (...) 'spunk' (Millmann udatert).

⁵ I den amerikanske offentligheten var det bred enighet om at Murphy Brown hadde innflytelse på amerikanske kvinner. Av denne grunn kritiserte visepresident Dan Quayle karakteren Murphy Brown for å velge å bli enslig mor.

Ally er, som Mary Richards, en enslig karrierekvinne, og serien har blitt en stor publikumssuksess. Som Murphy Brown er Ally etablert yrkeskvinne, i dette tilfelle som advokat, allerede i første episode. Forskjellen er at hun mangler Murphys tøffe og aggressive fremtreden. I stedet er Ally vimsete og usikker, og opptatt av å analysere sine følelser. I motsetning til Mary Richards, er Ally misfornøyd med singel-tilværelsen.⁶ Hennes ønske om å treffe den store kjærligheten er et viktig tema i serien, noe som berøres direkte eller indirekte i samtlige episoder. Seriens grunnsyn er også annerledes. Mens *The Mary Tyler Moore Show* la vekt på at Marys arbeid ikke bare var et substitutt for ekteskap, men fungerte tilfredsstillende på samme måte som det antas å være for menn (Dow 1996), ser ikke Allys arbeid ut til å fylle den funksjonen. Hennes karriere utgjør ingen vesentlig del av hennes jakt på personlig lykke.

Som jeg skal vise i kapittel 3, er parallellen mellom Ally og Mary Richards problematisk for amerikanske feminister, nettopp på grunn av Allys usikkerhet og lengsel etter kjærligheten. I motsetning til *The Mary Tyler Moore Show* og *Murphy Brown*, ansees ikke Ally som et godt forbilde for unge kvinner. *Ally McBeal* problematiserer likevel feminisme, og særlig tema som kobles til 'tredjebølge-feminismen' som jeg kommer inn på senere i dette kapittelet. Hovedsakelig tematiseres dette ved fokus på forholdet mellom kjønnene og kjønnsroller. Seksuell trakassering er utgangspunktet for flere av rettssakene i serien.

Bridget Jones's Diary handler om ett år i livet Bridget Jones, en enslig kvinne i 30-årene, som bor i London og jobber i et forlag. Boken har ikke like klare 'forgjengere' som *Ally McBeal*. Avisspalten sprang ut av et ønske om å nå den unge, urbane, enslige kvinnen, og må sees i forhold til avisens ønske om å fornye seg. Hege Duckert, kulturjournalist i *Dagbladet*, ser *Bridget Jones's Diary* i forhold til "den engelske tradisjonen med 'dagbøker' - der en spaltisk daglig forteller smått og stort, gjerne fra det offentlige selskapslivet" (Duckert 1998).

⁶ Det engelske begrepet single oversettes vekselvis med de norske begrepene enslig og singel, som i Tanums ordbok defineres som alene, enkelt.

Til tross for at *Bridget Jones's Diary* er fiksjon kommenterer den hendelser i leserens samtid, kombinert med beskrivelser av Bridgets hverdagsliv. I kjølvannet av *Bridget Jones's Diary* har det dukket opp en rekke bøker som tematiserer de unge enslige kvinnenenes liv, blant andre Melissa Banks *The Girls' Guide to Hunting and Fishing* (1999), Josey Lloyd og Emlyn Rees' *Come together* (1999).

Feminismens tredje bølge

For å forstå det kulturelle klima Ally McBeal og Bridget Jones vokste fram i, og den resepsjonskontekst lesere og kritikere befant seg i, er det nødvendig å se nærmere på en rekke endringer innenfor den feministiske diskurs. Samtidig som det på 1990-tallet vokste fram en ny type kvinnelig fiksjonskarakter, har det i samfunnsdebatten også blitt diskutert hvorvidt en ny generasjon kvinner trenger en ny feminisme. "Feminism, for good or ill, appears to have become a hot commodity once again, leading to speculation about whether or not we are entering a 'Third Wave' and, if so, what it means" (Dow 1996:204). I USA kom ønsket om en ny feminisme til uttrykk i flere spredte endringer, som går under den løse betegnelsen tredjebølge-feminisme. Disse utspillene har til felles en erkjennelse av feminismens betydning, men samtidig et ønske om fornyelse.

Det eksisterer et skille mellom feministisk teori, som er et forsøk på å danne en sammenhengende teori om kvinneundertrykkelse, og feminismen som en mer politisk bevegelse. Feminismen som politisk bevegelse deles ofte opp i bølger, med sine distinkte kampsaker. Bølgemetaforen henviser til feminismens ulike høydepunkt, til perioder der feminismen har vært en særlig aktiv pressgruppe i samfunnet. De to første bølgene er lettere å definere enn den tredje, fordi de fleste tredjebølge-feminister avviser forestillingen om et universelt feministisk prosjekt.

Den liberale feminismen, som gjerne kalles førstebølge-feminisme, henviser til perioden for kvinners kamp for like borgerrettigheter. Ida Blom beskriver, i *Cappelens Kvinnehistorie*, perioden ca.1880-1920 som feminismens "gyldne år" (1992:513). Perioden førte til en rekke lovendringer, der den viktigste var den statsborgerlige kvinnestemmeretten. Denne feminismen hadde sitt utgangspunkt i en sterk middelklasse, der kvinner hadde tid og ressurser til å jobbe med kvinnesak. Motivene for dette engasjementet sprang ut av ideer fra opplysningstiden og den franske revolusjonen (Blom 1992).

Feminismens andre bølge inngikk i studentopprøret på 1960- og 70-tallet. Her fantes ulike retninger med det felles at de, med sitt utspring fra den politiske venstresiden, var mer

analytiske og radikale enn førstebølge-feminismen. Andrebølge-feminismen vokste fram da det viste seg at like formelle rettigheter ikke nødvendigvis ga likestilling mellom kjønnene. I denne perioden vokste det fram "et mylder av nye organisasjoner som var forbeholdt kvinner" (Blom 1992:598). Betty Friedans utgivelse av boken *Den kvinnelige mystikk* (1963) var en viktig inspirasjonskilde for denne bevegelsen. Andrebølge-feministene skilte seg fra førstebølge-feministene i det at de ikke nøyde seg med å skape like muligheter for begge kjønn, men også ønsket å "finne fram til sine egne holdninger, reaksjoner og ønsker som kvinner, samt å bygge et fellesskap mellom kvinner som var basert på felles problemer og felles drømmer om en annen framtid" (Blom 1997:598). Et viktig element i denne perioden var bevisstgjøringsgruppene, som bidro til erkjennelsen av at det kvinner hadde oppfattet som personlige problemer, heller var politiske, altså problem for kvinner som kjønn. Dette ble uttrykt under parolen "Det personlige er politisk" (Blom 1997:598).

På 1990-tallet er det særlig de amerikanske initiativene som har gått under betegnelsen tredje bølge. De fleste bidragsyterne er unge kvinner som vokste opp med andrebølge-feminismen, derfor har den tredje bølgen også blitt koblet til en spesifikk generasjon, nemlig kvinner født på 1960- og 70-tallet. Det multikulturelle utgangspunktet er sentralt i disse utspillene. Den amerikanske feministen Rebecca Walker regnes som grunnleggeren av aktivistgruppen Third Wave. I boken *To be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism* (1995) definerer hun gruppens ideologiske ståsted slik:

Third Wave is a member-driven multiracial, multicultural, multisexuality national non-profit organization devoted to feminist and youth activism for change. Our goal is to harness the energy of young women and men by creating a community in which members can network, strategize and ultimately, take action. By using our experiences as a starting point, we can create a diverse community and cultivate a meaningful response (sitert i Heywood og Drake 1997:7).

Denne organisasjonen inkluderer begge kjønn, og vektlegger aldersperspektivet like tungt som det feministiske. Det finnes også feminister som regner seg som del av tredjebølge-feminismen, uten å være tilknyttet Walkers organisasjon.

Leslie Heywood og Jennifer Drake forsøker i boken *Third wave agenda. Being feminist, doing feminism* (1997) å konkretisere 'third wave' fra et akademisk ståsted. De understreker at de ser den tredje bølgen som en fortsettelse av den andre bølgen. "...we define feminism's third wave as a movement that contains elements of second wave critique of beauty culture, sexual abuse, and power structures while it also acknowledges and makes use of the pleasure, danger, and defining power of those structures" (Heywood og Drake 1997:3). Slik forfatterne ser det, er dette strukturer som fortsatt diskriminerer kvinner. De

legger vekt på kampen for lik tilgang til arbeidslivet og lik lønn for likt arbeid, men ønsker også å endre de strukturelle rammene unge mennesker arbeider innenfor. Dette er særlig en kritikk av den frie markedsøkonomien i USA, der arbeidslivet er en 'alles kamp mot alle', som fordrer individualistisk tenkning i stedet for solidaritet (Heywood og Drake 1997). I denne situasjonen er det oftest kvinner som kommer ut som den tapende part. Den tredje bølgen er, i følge Heywood og Drake, multikulturell og global, og er tett koblet til feminisme i den 'tredje' verden (1997).

Redefineringen av feminismen under den tredje bølgen, kommer delvis som en reaksjon på at mange kvinner i dag ikke ønsker å betegne seg som feminister.

"(...) the rejection of the label [feminism] bespeaks a conservative or perhaps reactionary fear of the radical-lesbian-manhating-militant stigma, as in, 'I'm not a feminist, but I support women's right to social, political, and economic equality' (Siegel 1997:63).

Men den er også en reaksjon på oppfatningen av andrebølge-feminismen som "(...) an elitist practice perpetuated by some of feminism's middle-class, heterosexual, white female founders (and their daughters)" (Siegel 1997:62). Som reaksjon på dette har det blitt hevdet at 'fargede' trenger en egen feminisme, da denne gruppen blir utsatt for en særegen diskriminering, som resultat av *både* sexisme og rasisme. Tredjebølge-feministene problematiserer derfor nytten av feministisk bevisstgjøring på grunnlag av felles kvinnelige erfaringer, og peker på at det personlige ikke nødvendigvis er politisk på samme måte som tidligere. Faktorer som rase og alder kompliserer bildet. "In a world scarred by racial violence, and in an academic community confounded by identity politics, the foundational project of naming shared themes has become increasingly complex" (Siegel 1997:58).

Tredjebølge-feminismen ønsker derfor å være en bevegelse med rom for ulike identiteter og kulturer, såvel som for begge kjønn.

1990-tallets revitalisering av feminismen

Vi vil gå kledd i hva vi vil, vi vil gjøre hva vi vil, og vi vil absolutt ikke telle kalorier.⁷

I tillegg til mer teoretisk orienterte bøker som *To Be Real* og *Third Wave Agenda*, har det kommet antologier med beskrivelser av unge kvinners personlige forhold til feminismen som

⁷ Dybvig (1999)

bevegelse. Her forteller unge kvinner om deres opplevelse av hva det vil si å være feminist på 1990-tallet. Samme år som Walkers *To Be Real*, kom Barbara Findlens antologi *Listen up: Voices from the Next Feminist Generation*. Disse tekstene er også skrevet av unge kvinner som har vokst opp med andrebølge-feminismen. Samtidig opplever de nå en konflikt i forhold til denne feminismen. "For many of us it seems that to be a feminist in the way that we have seen or understood feminism is to conform to an identity and way of living that doesn't allow for individuality, complexity, or less than perfect personal histories" (Walker, sitert i Heywood og Drake 1997:7).

Disse personlige beretningene dukket også opp i Skandinavia. I 1999 ble det utgitt flere antologier om feminisme, skrevet av kvinner i 20-årene. Disse bøkene minner om bevisstgjøringsgruppene på 70-tallet, de er personlige beretninger om hvordan det oppleves å være ung kvinne i dagens samfunn. De henvender seg til unge uetablerte kvinner, men først og fremst til tenåringsjenter, fordi de forsøker å vise hvordan problemer som møter unge kvinner i dag er feministiske problemstillinger.

Den første boken kom fra Sverige i mars 1999, med tittelen *Fittstim*.⁸ Boken var redigert av Belinda Olsson og Linda Norrmann Skugge. Deres utgangspunkt for å lage boken var en oppfattelse av at mange unge kvinner fortsatt opplevde problemer i forhold til likestilling og de tradisjonelle kvinnesakene, men likevel følte seg fremmedgjort i forhold til feminismen som bevegelse. I et intervju i *Dagbladet* forteller de:

Det største tilbakeslaget [for feminismen] er at de samme personene som brente BH-er på 70-tallet fortsatt representerer feminismen. Feminismen er blitt en intellektuell sammenkomst i et lukket rom, og mange jenter spør om de må hate menn for å være feminister. Vi må rett og slett avdramatisere ordet feminisme (...) Nossun (1999).

Fittstim ble en umiddelbar suksess, hele førsteopplaget på 10 000 eksemplarer ble solgt ut i løpet av 4 dager (Nossun 1999). Boken skapte stor debatt i hjemlandet, men også her i Norge. I presseomtalen av boken ble det særlig fokusert på forfatterens beskrivelse av seg selv som både pene, smarte og feminister. "Etter et og et halvt tiår uten et feministisk pip fra avkommet til 68'erne, kom det er vræl av en bok fra 'coola, snygga, tuffa, smarta och roliga' svensker" (Steinsland 1999). Boken kom til Norge i april 1999 og ble etterfulgt av en rekke debattinnlegg om feminisme i pressen. To norske feministiske antologier, *Råtekst* og *Matriark*, ble utgitt samme år og har fått mye pressedeckning, til tross for at salgshallene ikke

har vært like høye som for den svenske boken. Alle de ovenfor nevnte utspill hadde en felles visjon, å omdefinere og oppdatere feminismen for dagens unge kvinner.

I kjølvannet av debatten rundt de skandinaviske bøkene skjedde det en popularisering av feminisme-begrepet. Begrepet gucci-feminist dukket opp, som en betegnelse på kvinner som ikke ser noen motsetning mellom skjønnhetsindustrien og det feministiske prosjekt. De ønsker å ta vare på det de kaller sin 'kvinnelighet', samtidig som de oppfatter seg som feminister. Ellen Arnstad, redaktør for damebladet *Henne*, er blant dem som stolt betegner seg selv som 'gucci-feminist'. Et gjennomgående tema i bladets artikler, og redaktør Ellen Arnstads leder-artikler, har vært feminisme og likestilling.

Jeg påtar meg gjerne rollen som Gucci-feminist i en tid hvor det finnes pornofeminister, Ottar-feminister, husmorfeminister, studentfeminister, liberalfeminister, aktivistfeminister, maktfeminister og skapfeminister. Verden er ikke lenger svart-hvit. Man er ikke enten feminist eller ikke-feminist. Kvinner i dag er ikke enten rødstrømper eller jålebukker. Det er nettopp dette som er særtrekket ved den postmoderne kvinnen som lever i storbyene og har tid som misteverdi. Hun er både og. Og hun finnes i mange utgaver (Arnstad 1999).

Denne oppfattelsen av den 'postmoderne' kvinnen som både 'jålebukk' og 'rødstrømpe' gjenspeiles også i blandingen av ulike tema i bladet. I *Henne* juli 1999 finner vi artikkeltitler som; 'Hva tenner menn på?', 'Feriegarderoben' og 'Hudpleie og sommermakeup' sammen med artikkelen 'Feminister på frifot', som handler om norske kvinner og ulike typer feminismer. Denne utgaven av *Henne* er betegnende for den type symbiose av tilsynelatende motstridende tema, som er å finne i blader som retter seg mot kvinner. Arnstad oppfatter seg selv og sine lesere som både 'jålebukk' og 'rødstrømpe', og beskriver dette som en ny trend.

Et overordnet tema for alle de ovenfor nevnte utspill, er hvorvidt feminismen er forenlig med det liv unge kvinner lever på 1990-tallet. Utspillene kan sees som en slags popularisering av feminismen, et forsøk på å strekke den feministiske bevissthet utover academia. Som Dow påpeker: "This emphasis on a feminism that does or does not 'sell well' is at the heart of the current popular debate" (1996:204). Middelet i denne sammenhengen blir å personifisere de feministiske problemstillingene ved å fokusere på egne opplevde erfaringer. Samtidig fokuseres det på at feminisme er forenlig med en hvilken som helst identitet eller livsstil, en må ikke være verken mannehater eller lesbisk for å kalle seg feminist.

⁸ Tittelen henviser til den svenske LO-sjefen Stig Malm, som skapte skandale da han kalte sine kvinnelige kolleger for en 'fittstim' i en lunsjpause i 1992. Svenskene reagerte med så stor avsky at han måtte forlate sin post.

Denne 'nye' feminismen er bredere, rent politisk, ved at den ikke kun 'tilhører' den radikale venstresiden i politikken. I denne forstand er det kanskje mer riktig å betegne de ulike utspillene som uttrykk for et bredere feministisk engasjement, og et forsøk på å fri seg fra stereotypene som ofte blir brukt om feminister.

Hvordan henger debatten om 'fornyelsen' av feminismen sammen med *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*? Nina Frang Høyum nevner eksplisitt sammenhengen mellom disse fenomenene i sin artikkel 'Singel - skjebne eller sjanger?' i tidsskriftet *Utflukt*. Høsten 1999 viet tidsskriftet hele sitt tredje nummer til denne 'nye feminismen' og den 'nye' kvinnetypen. Nummeret ble skapt i samarbeid med Norsk Folkemuseum, som på samme tid viste utstillingen *7 prøverom*, en utstilling som utforsket begrepet kvinnelighet. I bladets forord beskrives formålet med nummeret slik: "Vi håper utstillingen *7 prøverom* og *Utflukt* med overskriften *Gi meg en grunn til å være kvinne* skal utfylle hverandre i forsøket på å synliggjøre og problematisere vedtatte forestillinger om kvinnelighet".⁹ I sin artikkel kommenterer Frang Høyum både *Fittstim*, *Ally McBeal* og *Bridget Jones*. Hun ser *Bridget Jones* og *Ally McBeal* som "uttrykk for den ukeblad-inspirerte, ny-sentimentalistiske formen for feminisme som krever å få bruke futteraler med blondkant uten å miste (selv)respekten" (Frang Høyum 1999:9).¹⁰ Som jeg vil komme tilbake til i kapittel 3, anser både *Bridget* og *Ally* seg som feminister, og både TV-serien og boken tematiserer feminisme, kjønnsroller og endringene innenfor den feministiske diskurs.

Mediene som kulturelle barometer

Bridget Jones's Diary og *Ally McBeal* illustrerer ved diskusjonen av aktuelle samfunnstema, som feminisme og kjønnsroller, hvordan mediene ikke er adskilt fra samfunnet, men tar opp i seg endringer og forsøker å skape profitt ved stadig å tilpasse seg det deres publikum er opptatt av. Programmer tilpasses de grupper i samfunnet som ansees som kjøpesterke fordi disse er attraktive for annonsørene som bringer penger til de kommersielle mediene. Mitt perspektiv på mediene i denne sammenheng vil være å se mediene som et kulturelt barometer, der kulturelle endringer diskuteres. Newcomb og Hirsh (1994) henviser til antropologen Victor Turner, når de hevder at

⁹ Sitatet er hentet fra forordet til tidsskriftet *Utflukt*, nr. 3 1999

¹⁰ Temaet har for øvrig også blitt diskutert i *Sånn er livet* på NRK P2, der Frang Høyum og lederen for Norske Ensliges landsforbund ble intervjuet om enslige kvinners livssituasjon.

(...) contemporary cultures examine themselves through their arts, much as traditional societies do via the experience of ritual. Ritual and the arts offer a metalanguage, a way of understanding who and what we are, how values and attitudes are adjusted, how meaning shifts (Newcomb og Hirsch 1987:506).

Mediene fanger opp kulturelle endringer, blant annet i fiksjonstekster, og utgjør dermed en selvrefleksiv institusjon.

Bonnie J. Dow (1996) påpeker det kommersielle aspektet ved mediene som drivkraften for deres funksjon som 'kulturelle barometer'. "Commercial television's relentless profit motive is one of the elements that makes it such a useful cultural barometer. In its attempt to capture the zeitgeist and to attract a large audience, it 'feeds off itself and other media, and in this way its images both echo and participate in the *shaping* of cultural trends'" (Taylor sitert i Dow 1996:xxii, [min kursiv]). Det interessante her er hvordan mediene *både* reflekterer kulturelle endringer, og bidrar til å *forme* dem. "One of the biggest challenges to commercial television entertainment, (...) is the need to respond to social change and the desire of audiences for representations of 'the new woman' (...)" (Dow 1996:21).

Bridget Jones's Diary og *Ally McBeal* problematiserer både den kvinnelige identitet, kjønnsroller og feministiske tema. De responderer på samfunnsdebatten rundt dagens kvinnetype, og gir en fremstilling av henne på bakgrunn av dette. På denne måten fungerer de slik Newcomb og Hirsch beskriver, de "(...)respond to real events, changes in social structure and organization, and to shifts in attitude and value" (Newcomb og Hirsch 1987:505). Slik kan endringer i type fiksjonsfigurer, i dette tilfellet representasjon av kvinner, sees som et forsøk på en gjenspeiling av endringer i samfunnet generelt og av kvinnerollen spesielt.

Enslige unge kvinner som publikumsgruppe

Både *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* ble skapt ut fra et kommersielt ønske om å nå en spesifikk publikumsgruppe, nemlig unge kvinner. For å holde på lesere, eller seertall, må mediene tilpasse sitt innhold etter markedet, ved stadig å følge med på hva deres målgrupper er opptatt av og interesserer seg for. Motivasjonen for dette er at kommersielle medier er avhengig av annonsørene som inntektskilde.¹¹ Wilson og Gutiérrez (1985) identifiserer annonsørene som hoveddrivkraften bak de innholdsmessige endringer i de amerikanske mediene. De hevder at varen mediene selger til annonsørene ikke er "(...) the amount of

space or time for the advertising message, but the size and composition of the audience that will be exposed to the advertising message" (Barnes og Thomson 1994:77). Barnes og Thomson (1994) forklarer denne utviklingen med den økende spesialiseringen som skjer innenfor mediene. "(...) under the conditions of social difference and sufficient channel capacity, specialized media formats will be created to meet the needs and interests of specialized audiences because advertisers wish to reach those audiences" (:77). Dow understreker at kvinner i alderen 18-49 år er den primære målgruppen for annonsører, fordi de tar de fleste beslutninger om forbruk.

Bakgrunnen for avisspalten om Bridget Jones var et uttalt mål om å tiltrekke seg unge enslige kvinnelige lesere. "[Helen Fielding] jobbet som journalist i avisen *The Independent on Sunday*, og sjefen ønsket en fast spalte rettet mot unge, single kvinner" (Dybvig 1998:145). En seriøs avis er avhengig av å ha kjøpesterke lesere for å tiltrekke seg de økonomisk sterke annonsørene, og det er rimelig å anta at det bak beslutningen om å ha en fast spalte rettet mot unge enslige kvinner, lå en antakelse om at dette er en kjøpesterk gruppe i samfunnet. Det viste seg at spalten ble populær og avisen fikk "en leserskare av unge, enslige kvinner som identifiserte seg med Bridget" (Dybvig 1998:145). Suksessen var grunnlaget for at Fielding ga ut historien om Bridget Jones i romanform.

Også bak *Ally McBeal* lå et slikt ønske om å treffe en spesifikk publikumsgruppe. For TV-kanalen Fox grunner den kvinnelige profilen i et ønske om å nå ut til seerne som ikke ønsket å se fotball, som oftest kvinner. I et intervju med UltimateTV News forteller Kelley om hvordan han begynte å skrive *Ally McBeal*: "Fox was looking for a show to go up against *Monday Night Football*, one intended more for women viewers. That sort of was the seed for the show originally, and I had this idea of 'woman' in my head" (McEntire 1999). *Ally McBeal* ble skrevet på bakgrunn av TV-kanalen Fox's ønske om å tiltrekke seg unge kvinnelige seere, nærmere bestemt i aldersgruppen 18-34 år (Levine 1999). Som nevnt tidligere anses David E. Kelley som auteur innenfor fjernsynsindustrien, hvilket gir han frihet til ikke bare å reflektere, men også *forme* nye forestillinger rundt kjønn. Det ligger også økonomisk frihet i kraft av at han har eget produksjonsselskap. For både Fielding og Kelley lå det altså et kommersielt oppdrag i forkant av deres 'kunstneriske' ideer til henholdsvis boken og TV-serien.

¹¹ Til tross for at tekstene jeg refererer til hovedsakelig behandler fjernsynsmediets forhold til annonsørene, mener jeg de samme mekanismene gjelder i forhold til aviser, og dermed spaltene om Bridget Jones, som også er avhengig av å tilfredsstille annonsører for å overleve økonomisk.

Ikke bare henvender *Ally McBeal* seg til et kvinnelig publikum, både på Fox og TV2 sendes serien i en kontekst av liknende serier, som til sammen skaper en kveld med en uttalt kvinnelig profil. Da serien begynte i USA var det 'prime time' såpeoperaen *Melrose Place* som ble sendt før *Ally McBeal*. Nå er denne byttet ut med dramaserien *Time of your life*, som er en spin-off fra dramaserien *Party of Five*. I Norge vises serien på TV2 tirsdag kveld, og kanalen skriver på sin nettside at de har "rendyrket en ung og kvinnelig profil denne kvelden" (TV2 1999). De andre programmene som bidrar til denne profilen, er de amerikanske situasjonskomediene *Friends* og *Two guys, a girl and a pizza place*. Salgsdirektør i TV2, Steinar Brændeland, understreker den kommersielle bakgrunnen for denne kvinnelige profilen. "Ally McBeal har 'de rette seerne'. Seerne trendsetterne og reklamebyråene vil ha tak i" (Thaule 2000). VG har, med statistikk fra Norsk Gallup, regnet ut at TV2 tjener 15 mill. kroner i året i annonseinntekter på *Ally McBeal* (Thaule 2000).

I følge TV2s egne markedsundersøkelser har seerprofilen på tirsdag kveld endret seg etter at kanalen begynte å vise *Ally McBeal*. TV2s markedsandeler i aldersgruppen 20-34 år har økt fra 37% til 46% og andelen blant kvinner i aldersgruppen 20-34 år har økt fra 45% til 56% (TV2 1999). De 13 første ukene i 1999, hadde serien en gjennomsnittlig rating på 13,8%. Av disse var 56% kvinner, og aldersgruppen 20-34 år utgjorde 32% av det samlede seertallet. *Ally McBeals* seertall i USA har vært høyere enn i Norge, og har også en forholdsmessig større andel kvinnelige seere. Pilot-episoden rangerte nr.36 på Nielsens rating, med ca 7 millioner seere. Mars 1998 var den blant de 25 mest sette program, med 14 millioner seere, derav ca 2/3 kvinnelige seere. (Levine 1999). Januar 1999 hadde den steget til Fox' mest sette program. Disse tallene antyder at forsøket på å tilpasse programmet til en spesifikk seergruppe har lyktes, om enn i noe større grad i USA. Serien er likevel ikke ekskluderende med hensyn til kjønn, da den også har et stort mannlig publikum.

Når det gjelder bøker er ikke informasjon om det empiriske publikum like lett tilgjengelig. Det finnes ikke statistikk på kjønnsfordelingen over de som har kjøpt *Bridget Jones's Diary*. Bokklubben Nye Bøker opplyser at blant oversatte bøker, er det bare en bok som har solgt bedre enn *Bridget Jones's Diary*. Bokklubben forteller også at de har ca 80% kvinnelige medlemmer.¹² Disse tallene gir ikke klare svar om bokens publikumsgruppe, men kan sees om en indikasjon på at boken har et hovedsaklig kvinnelig publikum.

En ren økonomisk forklaring på kvinners representasjon i mediene er åpenbart ensidig og ufullstendig, men diskusjonen ovenfor viser at annonsørene spiller en rolle i medienes

refleksjon av, og forming av, kvinnelige fiksjonsfigurer. Ratingene forteller imidlertid ikke hvordan teksten tilbyr ulike lesergleder, og hvordan dette legger føringer for ulike identifikasjonsmuligheter. Jeg vil derfor se nærmere på tekstene *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*, og undersøke hvilke oppfatninger av feminitet og maskulinitet som kommer til uttrykk, og diskuteres, i dem.

Hvorfor tekstanalyse?

Feministisk mediekritikk har ofte handlet om kvinners representasjon i ulike medier. Kampen for likestilling har ikke bare gått på et materielt plan, med tema som like rettigheter og lik lønn, men også på et symbolsk plan, der kvinnebildet i mediene har vært et sentralt tema. Dette kan forklares med representasjonsbegrepets doble betydning. Medieviteren Jostein Gripsrud (1999) forklarer at den ene betydningen av begrepet henviser til hvordan fiktive eller virkelige fenomener fremstilles, eksempelvis hvordan unge kvinner fremstilles i mediene. Denne representasjonen er aldri objektiv, men innebærer en *konstruksjon* av det som beskrives. Den kritikken som har blitt rettet mot Bridget og Ally har i stor grad utgangspunkt i misnøye med hvordan disse kvinnene fremstilles. Dette fordi fremstillingen av karakterene, i følge feministene, springer ut av et bestemt ideologisk ståsted, den patriarkalske orden. Argumentet her er at kvinner fremstilles som seksuelt objekt for mannen eller som passiv husmor, og at dette er et ledd i undertrykkelse av kvinner i samfunnet.

Den andre betydningen av begrepet representasjon forklarer denne misnøyen. Å representere har siden 1600-tallet også blitt brukt i de tilfeller der en person representerer en større gruppe, i den forstand at hun opptrer *i stedet for* gruppen (Gripsrud 1999). Karakterene Bridget Jones og Ally McBeal kan i dette perspektivet sees som mediens representanter for virkelige unge kvinner. Dette blir problematisk for dem som opplever et stort sprik mellom sin egen identitet som kvinne, og den kvinnetypen de opplever som sine representanter i mediene. Med perspektivet på mediene som kulturelle barometre, blir feministenes motiv for å kritisere mediens fremstilling av kvinner tydelig. Det handler om retten til å definere virkeligheten, eller re-presentere den, til å si hva som er eller ikke er 'kvinnelig'.

Når jeg tar utgangspunkt i en tekstanalyse av *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*, er det med interesse for disse problematiske aspektene ved mediens representasjon av kvinner. Jeg ønsker å si noe om hvordan unge kvinner fremstilles i mediene, men også se på

¹² Informasjonen har jeg fått pr. e-post fra Knut Gørvel, redaktør i Den Norske Bokklubb 21.02.00

hvordan og hvorfor denne fremstillingsmåten har blitt problematisk for enkelte feministiske grupperinger. Jeg vil undersøke hvordan tekstene diskuterer kjønnsroller, og konstruerer karakterer utfra ulike forestillinger om kjønn.

Tekster har mening i en spesifikk kultur, for spesifikke mennesker, hvilket belyses av den store mengde sekundærttekster rundt dem. Både kritikken og suksessen til *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* henger sammen med tolkninger av teksten. Parallelt med den feministiske kritikken har Bridget og Ally blitt populære hos et stort publikum. Som vist ovenfor har det i den norske og angloamerikanske samfunnsdebatten blitt diskutert hvorvidt vi befinner oss i en tid med et nytt kvinnebilde og en ny feminisme, som tar utgangspunkt i 'den moderne' kvinnens eksistensielle dilemma. Jeg vil argumentere mot den feministiske kritikken som ser representasjonen av Bridget og Ally som karakterer ladet med patriarkalsk ideologi. Denne kritikken kobler undertrykking av kvinner til den kapitalistiske økonomiske samfunnsmodellen. De som kontrollerer de økonomiske ressursene er den herskende klasse og disse uttrykker den dominerende ideologi. For den herskende klasse er målet å beholde et økonomisk system som tjener deres interesser. For å gjennomføre dette blir det nødvendig å undertrykke andre klasser i samfunnet, ved å få dem til å adoptere den herskendes klasses oppfatning av virkeligheten. Dette skjer blant annet ved at kulturelle produkt eies av den herskende klasse, og derfor kommer ingen andre syn til uttrykk.

Fiske (1987) mener imidlertid at TV-kanalenes behov for seertall oppmuntrer til presentasjon av ulike standpunkt som subkulturer kan identifisere seg med. Det er snarere et kjennetegn ved kommersielt fjernsyn at aktuelle samfunnsproblemer debatteres, det være seg i fakta- eller fiksjonsform. I denne sammenheng gir Antonio Gramsci og Louis Althusser bidrag til et mer nyansert syn, sammenliknet med tradisjonell ideologikritikk, på forholdet mellom kultur og ideologi. Gramsci åpner for at det finnes flere motstridende ideologier som uttrykkes i mediene, ved å innføre begrepet ideologisk hegemoni. Sosial og kulturell konflikt uttrykkes som en kamp for hegemoni, en kamp om hvilke ideer som skal anerkjennes som de fremherskende i samfunnet (White 1995). Althusser gir politikk og ideologi relativ autonomi i forhold til økonomien, de er ikke nødvendigvis direkte avspeilinger av økonomiske eierforhold. Han definerer ideologi både som et representasjonssystem og individenes forhold til den materielle verden (White 1995). Han fokuserer på individene som sosiale subjekt som konstruerer og konstrueres av representasjonssystemer som språk, religion og myter. Disse er således foranderlige, ikke faste enheter som inneholder et spesifikt ideologisk budskap. Til tross for at mediene utvilsomt formidler noen ideologiske budskap, har ikke teksten en fast

mening. Med perspektivet på mediene som en selvrefleksiv institusjon, er det like viktig å se på hvilke spørsmål som reises. "Television does not present firm ideological conclusions – despite its formal conclusions – so much as it *comments on* ideological problems" (Newcomb og Hirsch 1994: 508), i vårt tilfelle ulike forestillinger om kjønn og kjønnsroller.

Mitt syn på teksten som analyseobjekt vil ligge nær den amerikanske 'cultural studies'-tradisjonen. De amerikanske kulturstudiene har mindre fokus på empiriske publikumsstudier, de benytter en "'poststrukturalistisk' tekstanalyse som særlig interesserer seg for hvordan rase og kjønn blir representert i mediene" (Gripsrud 1999:65). Stuart Halls syn på teksten, som først ble presentert i artikkelen *Encoding and Decoding in Television Discourse* (1973), vil være sentralt. Halls poeng er at selv om medietekster har visse koder skapt fra et spesifikt sosialt og kulturelt ståsted, er det ikke sikkert de blir avkodet på den måten produsentene intenderte. Han skiller mellom dominerende, forhandlede eller opposisjonelle 'lesninger' av medieteksten. Et liknende perspektiv finnes innenfor litteraturvitenskapen. Litteraturforskere som Hans Robert Jauss og Wolfgang Iser, hevder at tekstens mening først oppstår i *møtet med* leseren, det er ikke en (forfatterens) mening iboende i teksten. Dette gir rom for at mottakerene skaper ulike tolkninger i møtet med teksten. Medietekster er ikke bærer av *en* mening eller *en* ideologi – det finnes et mangfold av meninger, som ofte står i motsetning til hverandre.

Dow (1996) tar utgangspunkt i Stuart Halls teori om innkoding og dekodning av tekster i sin analyse av *The Mary Tyler Moore Show* og *Murphy Brown*. Hun understreker den sosiale prosessen i de ulike lesemåtene. "A 'preferred' reading does not happen in isolation and does not rely solely on the power of the text; it partakes of the competencies and discursive codes that are reinforced throughout the different areas of social life" (Dow 1996:13). Hovedfokus i denne oppgaven vil derfor være *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeals* diskursive håndtering av kulturelle dilemma, og mottakelsen av serien og boken hos feministiske kritikere, innenfor et tidsspesifikt (1990-tallet) kulturelt rammeverk. En resepsjonsorientert tekstanalyse vil undersøke hvordan tekstene åpner for ulike lesninger innenfor dette rammeverket.

2. Det fiktive singel-liv

Bridget Jones og Ally McBeal forekommer i ulike medier, og det er nødvendig å se nærmere på deres karakteristikk, tema og kontekster, for å lokalisere hva de har felles og hvordan de skiller seg fra hverandre.

Hovedfokus vil ligge på hvordan de estetiske og sjangermessige konvensjonene legger rammer for hvordan boken og TV-serien tegner sine kvinnelige og mannlige karakterer, og hvilke tema de legger vekt på. Kapittelet skal danne grunnlaget for diskusjonene i de etterfølgende kapitlene, som vil problematisere disse temaene i forhold til den feministiske mediekritikken og tekstenes identifikasjonspotensialer.

2.1 Feministisk medieforskning

Med feminismens fremvekst og kvinnes økte deltakelse i arbeidslivet fra 1960-tallet, fulgte det en misnøye med mediens manglende evne til å reflektere de samfunnsmessige endringene. Betty Friedans *The Feminine Mystique* (1963) ga støtet til den politiske feministiske mediekritikken, med sitt angrep på mediene, da særlig kvinneblader. Friedan mente disse bidro til myten om at kvinners liv var rikest dersom de konsentrerte seg om rollene som husmor og mor (van Zoonen 1994). Et viktig angrepspunkt for andrebølgefeministenes mediekritikk var mediens stereotypiske fremstilling av kvinner, og deres ignoranse i forhold til 'kvinnetema'. Til tross for at stadig flere amerikanske kvinner var utarbeidende, var det symptomatisk for mediene at kvinner ble fremstilt som husmødre. Kombinert med at mediens presentasjon av femininitet ble koblet til forestillinger om underkastelse, tilgjengelighet for mannen og passivitet, ble avstanden mellom de fiktive kvinnene og virkelighetens kvinner stor. Feministene etterlyste derfor mer *realistisk* representasjon av kvinner i mediene. Denne politiske mediekritikken dannet grunnlaget for en akademisk feministisk mediekritikk.

Den hollandske medieforskeren Liesbet van Zoonen identifiserer tre hovedområder som, historisk sett, har dominert den feministiske medieforskningen; stereotyper og sosialisering, pornografi og ideologi (1994:16-27). Hun skisserer hovedtrekkene i de ulike teoriene i følgende modell:

	Sender	Process	Message	Process	Effect
Stereotypes	Men	Distortion	Stereotype	Socialization	Sexism
Pornography	Patriarchy	Distortion	Pornography	Imitation	Oppression
Ideology	Capitalism	Distortion	Hegemony	Familiarization	Common sense

Figur 1 (van Zoonen 1994:29)

Disse forskningstradisjonene har et overforenklet syn på alle ledd av kommunikasjonsprosessen (van Zoonen 1994). En underliggende antakelse hos dem alle er at mediene brukes som sosial kontroll, med det formål å opprettholde samfunnets 'status quo', altså patriarkatet. Dette skjer fordi menn dominerer medieindustrien, og dermed medieinnholdet. Publikum oppfattes som passive konsumenter av budskap som gir den sosiale effekten på publikum som er skissert i skjemaet ovenfor. Mediene fungerer, i disse teoriene, som 'hypodermic needles' som injiserer holdninger og atferd inn i publikum. Teoriene er funksjonalistiske idet de antar at mediene reflekterer samfunnets sosiale verdier og foretar en symbolsk nedvurdering av kvinner.

Van Zoonen peker imidlertid på at verken 'innkodingen' eller 'dekodingen' av medietekster er uproblematisk. Medietekster er oftest resultat av en rekke divergerende hensyn, for eksempel kompromisser mellom økonomiske og kreative krefter. Tekstenes betydning er dessuten avhengig av møtet med leseren og dennes forutsetninger. Meningsproduksjon er et resultat av en sosial prosess, både på produksjons og resepsjonssiden. "A crucial feature of the 'encoding/decoding' model is that media discourse is supposed to be produced by media institutions and audience at the same time, not as an activity of single institutions or individuals but as a *social process* embedded in existing power and discursive formations" (van Zoonen 1994:8 [min kursiv]). De ovenfor nevnte teoriene fanger ikke opp dette dynamiske aspektet av produsentenes og publikums meningsskapende aktiviteter i relasjonen med medieproduktet. Mening oppstår som resultat av en sosial prosess, påvirket av individer, medium og kulturell kontekst, som delvis opererer på et diskursivt nivå.

Dette diskursive nivået fremhever medieviteren Liv Hausken (1993) i sin beskrivelse av den feministiske medieforskningens historie. Hun skisserer den feministiske mediekritikken som en utvikling i tre stadier. Den første begynte med en likhetsbevegelse tidlig på 1970-tallet. Denne kritiserte det mannlige verdensbildet og la vekt på like rettigheter for begge kjønn. Deretter fulgte hva Hausken kaller gynokritikken, en fokus på menn og

kvinner som opererende i to ulike sfærer. Det mannlige verdensbildet skulle suppleres med en kvinnehistorie og kvinnekultur, og jakten på formødre stod sentralt. Hun mener problemet med disse fasene er at de forsøker å finne en kvinnelig essens, de tar utgangspunkt i at det finnes en 'sannhet' om kvinner. Hausken ender derimot opp med en poststrukturalistisk forståelse av kjønn. Denne forståelsen er i tråd med den tredje fasen i den historiske utviklingen, som forbindes med den franske feminismen. Her fokuseres det på kjønn som en *språklig* konstruksjon. Julia Kristeva er en framstående teoretiker innenfor denne tradisjonen. Tanken er at kvinnen har blitt definert i negative språklige termer, som en negasjon til det mannlige, og at menn har hatt monopol på våre rammer for oppfatning av og presentasjon av virkeligheten, i dette tilfellet kjønn.

Formålet med den franske feministiske kritikken har vært å dekonstruere og omfortolke den patriarkalske orden. Det er på denne bakgrunn den postmodernistiske teoretikeren Jean Francois Lyotard har hevdet at Kvinnen ikke eksisterer, at det 'evig kvinnelige' er en kulturell og språklig konstruksjon (Hausken 1993). Denne retningen tar avstand fra en biologisk essensialistisk oppfatning av kjønn, og fokuserer på sosialt kjønn (gender) i stedet for biologiske kjønn (sex). Med dette frigjør de kategoriene maskulinitet og femininitet fra det biologiske kjønn, og ser hvordan disse opptrer i et samfunn med skjev maktfordeling mellom kjønnene.

Det vesentlige her er at både van Zoonen og Hausken tar utgangspunkt i en diskursiv og dynamisk forståelse av kjønn. Denne forståelsen manglet i de tidligere forskningstradisjonene. "To view the role of the media in the construction of gender as a process of distorting the 'true' meaning of gender, as accurs in feminist transmission models of communication, (...) ignores the contradictory and contested nature of gender" (van Zoonen 1994:34). Med fokus på kjønn som diskurs, gir det mening å se mediene som en del av den diskursive kamparena der femininitet og maskulinitet diskuteres. Det finnes ikke en, men mange sannheter om kjønn, og mediene er da bare ett av flere steder der disse betydningene av kjønn diskuteres.

Når mediene kritiseres for manglende representasjon av 'virkelige' kvinner, antas det at det eksisterer en objektiv virkelighet som kan (og bør) representeres i mediene. Fra et poststrukturalistisk ståsted blir en slik kritikk problematisk, fordi poststrukturalismen forutsetter at en ikke kan skille mellom diskursive praksiser og den virkelige verden (Dow 1996). "Whether or not television 'reflects' reality outside the tube is beside the point: we watch television and it is therefor a part of life" (:5). Det lar seg ikke gjøre å skille mediene ut

fra vår erfaringshorisont, som noe 'utenfor' samfunnet. Derfor blir alle krav om sannhet og realisme automatisk krav om representasjon av ens egen versjon av sannheten (van Zoonen 1994). Medienes budskap, det være seg fakta eller fiksjon, er tilstede i både den offentlige og private samtale og det er i denne forstand mediene fungerer som kulturelle barometer. Mediebudskapet er en del av min hverdag, i den grad det bidrar til min forståelse av verden.

Å hevde at kjønnsforskjellen er en språklig konstruksjon, betyr imidlertid ikke at den er meningsløs, eller at den ikke har innflytelse på hvordan vi forstår maskulinitet og femininitet. Poenget er snarere at den må forstås i den kulturelle konteksten den inngår i (Hausken 1993). Karakterer som Bridget og Ally er, som Dow sier det, "fictional, to be sure, and to some extent we are aware of their artificiality. However, to deny that they influence our thinking about women, women's roles, and the impact of social change is, it seems to me, dangerously naive" (1996:5). I denne forstand er både fakta og fiksjonstekster deltakere i medienes diskusjon av kjønn, og begge er igjen tilstede i samfunnets forståelse av dem. Van Zoonen viser hvordan feministiske bøker på 1990-tallet, som Susan Faludis *Det store tilbakeslaget* (1991) og Camille Paglias *Sexual Personae* (1990),

testify (...) of the cultural struggles going on in contemporary first world societies on the nature of femininity, masculinity and feminism; what does it mean to be a woman or a man, how are feminine and masculine subjectivities and identities constructed, (...) is one either woman or man or can one be both; which interests are being served by particular constructions (1994:5)?

Disse spørsmålene er også sentrale i fiksjonstekster som *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*. Vi har sett hvordan de nye feministiske bøkene innenfor den tredje bølgen deltar i diskusjonen av kjønn og feminisme på 1990-tallet. Hvordan behandles disse temaene i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*?

2.2 Bridget Jones' dagbok

Det fiktive universet

Handlingen i *Bridget Jones's Diary* er tidfestet til 1990-tallets Storbritannia, nærmere bestemt London. Dagboken strekker seg fra januar til desember. Boken angir ikke det konkrete årstallet, men siden 1. januar i dagboken faller på en søndag, kan leseren slutte seg til at året er 1995.

Historien i boken utspiller seg over daglige oppdateringer, der hverdagslivets bekymringer står sentralt. Hovedpersonen er Bridget selv, som beskriver små og store hendelser i livet sitt. **Jude** og **Sharon (Shazzer, Shaz)** er hennes venninner, som hun jevnlig treffer for å utveksle erfaringer og søke støtte hos i krisetilfeller. Sammen forsøker de å finne ut av singel-livets problemstillinger. **Rebecca** er en bekjent av de tre venninnene, som de misliker sterkt. Hun er den 'perfekte' kvinne, alltid velkledd og glamorøs, som kommer med spydige bemerkninger til Bridget og venninnene. Bridget har også en etablert venninne, **Magda**, som er gift med Jerome og har 3 barn. Bridgets foreldre, **Pam** og **Colin Jones**, er sentrale karakterer. Moren plager Bridget ved at hun fortsatt oppdrar henne og forsøker å styre livet hennes. "Don't say 'what', Bridget, say 'pardon'" (*Bridget Jones's Diary* 1996:152).¹³ Faren er mer sympatisk og holder seg i bakgrunnen. Av mannlige karakterer er Bridgets homofile venn **Tom** sentral. I likhet med Bridget er han singel, og opplever de samme problemstillingene i forhold til menn som Bridget og venninnene. Han mener homofile og enslige har en naturlig forbindelse, "both being accustomed to disappointing their parents and being treated as freaks by society" (BJD 1996:27). **Daniel Cleaver** og **Mark Darcy** er menn Bridget har romantisk forhold til i løpet av året. Daniel er Bridgets sjef i hennes første jobb, og de to har et turbulent forhold i første halvdel av boken. Når dette forholdet tar slutt, blir Bridget interessert i Mark, sønnen til venner av foreldrene hennes. Når Bridget bytter jobb, kommer den nye sjefen, **Richard Finch**, inn i historien. Han er parodien på den mannlige 50 år gamle sjefen, sjåvinistisk og nedlatende som sjef og sensasjonssøkende som journalist.

Bridgets dagbok begynner med middagsselskap hos foreldrenes venner første nyttårsdag. Her treffer Bridget Mark, men de to kommer ikke særlig godt overens. Bridget er mer interessert i Daniel, og de innleder et forhold. Samtidig annonserer Bridgets mor at hun etter 35 år som husmor vil skape seg en karriere.

Bridget og Daniel har et turbulent forhold, som får sin endelige slutt da Bridget finner ut at han er utro mot henne. I august sier hun opp jobben sin i et forlag og får jobb i en fjernsynskanal. I oktober begynner hun å få interesse for Mark, og de avtaler en date. Bridgets interesse øker når Mark ordner opp i en familiekriser. Mark reiser til Portugal for å hente Bridgets mor, som har reist dit med sin elsker Julio. De er begge ettersøkt av politiet og Mark sørger for at moren reiser hjem og at Julio blir arrestert. Året slutter med at Mark inviterer Bridget på hotellferie og forteller at han elsker henne.

¹³ *Bridget Jones's Diary* forkortes heretter til BJD

Dagboksromanen som sjanger

Bridget Jones's Diary er en såkalt dagboksroman, en inngående skildring av karakteren Bridget Jones gjennom hennes dagboksnotater. Den har 13 kapitler, der første kapittel er Bridgets nyttårsforsetter, mens de tolv andre kapitlene er dagboksnotater fra tolv måneder av Bridgets liv, januar til desember 1995. Til tross for at hendelsene i boken er ren fiksjon, ligger miljøet tett opp til hendelser i det virkelige liv. På denne måten er boken hva litteraturviteren Geir Hjorthol (1995) kaller historisk-realistisk. "Realisme er ein fiksjonsmodus som skaper røyndomsillusjon ved hjelp av bestemte språklege middel, mellom anna ved å vise til ein kjend og attkjenneleg røyndom" (1995:54). Bridget kommenterer virkelige hendelser, for eksempel i den britiske kongefamilien, filmer eller TV-serier, som gjør at leseren forstår at handlingen er lagt til samtiden.

Litteraturviteren Trevor Field (1989) definerer dagboksromanen som "a fiction of which a dominant part purports to be an on-going record of past and present events, as noted by the main character" (:8). I form og innhold likner dagboksromanen en dagbok, men skiller seg fra den på et viktig punkt i at den er fiksjon. Field plasserer sjangeren i skjæringspunktet mellom romanen og dagboken. "(...) the diary novel is a story whose meaning is conveyed or even affected by its resemblance to a diary: the resultant work is not something that is a diary and/or a novel, even though it partakes of the qualities of each" (1989:1). Dagboksromanen skiller seg altså fra både romanen og dagboken, samtidig som den trekker på kvaliteter fra begge sjangerne.

Dagboksromanen er en fortelling i førsteperson, der fortelleren er hovedpersonen i hendelsene hun beskriver. Jostein Gripsrud (1999) beskriver dette som en historie med personal forteller, i motsetning til en aural forteller der historien ser ut til å fortelle seg selv. Fremtiden fremstilles som ukjent for karakteren som skriver, hun fungerer mer som en reporter som noterer hendelser underveis. Samtidig får leseren ikke vite noe hovedkarakteren ikke vet. Dette fører til at identifikasjon med Bridget er eneste måten å forutsi historien på. Vi kan bare skape forventninger til historien og tolke hendelser ut fra hvor godt vi blir kjent med henne.

Dagboksromanen er ofte mer fragmentert enn vanlige romaner, med semantiske tomrom mellom daterte avsnitt (Field 1989).¹⁴ Field oppsummerer dagboksromanens sjangermessige karakteristika i følgende setning: "'I' write in medias res about myself for

¹⁴ Field understreker at selv om disse karakteristika er vanlige, er de ikke alltid forutsetninger for å bli klassifisert som dagboksroman.

myself" (1989:5). "I" står i hermetegn fordi det ikke er forfatterens dagbok vi leser, men fiksjonsfigurens dagbok. Litteraturviteren Andrew Hassam (1993) setter opp de samme karakteristika som Field, men legger til at dagboken ofte har et forkortet språk. Hassam mener dette gjelder mer den virkelige dagboken enn dagboksromanen, men som vi skal se gjør Helen Fielding flittig bruk av forkortelser i *Bridget Jones's Diary*.

Boken har få handlingstråder som strekker seg over hele boken. Det kontinuerlige aspektet er Bridgets følelsesliv, men også dette kretser rundt stadig nye tema. Hennes forhold til Daniel og morens midtlivskrise er de to temaene som behandles over lengst tid. Kapitlene er delt opp i ulike dager. Hun skriver ikke hver dag hele året, eksempelvis består juli måned av notater fra fire dager, mens februar har notater fra 18 dager.

Formen er repeterende idet flere av elementene er faste for hver dag. De fleste dagene åpner med et avsnitt som ramser opp Bridgets vekt og hennes inntak av mat, sigaretter, alkoholenheter, eller andre tellbare størrelser, som minutter brukt til å tenke på det ene eller det andre: "**Thursday 3 August. 8st 11, thigh circumference 18 inches (honestly, what is bloody point), alcohol units 0, cigarettes 25 (excellent concidering) negative thoughts: approx. 445 per hour, positive thoughts 0**" (BJD 1996:184). Disse avsnittene skiller seg ut fra resten av teksten rent visuelt ved at de er skrevet i kursiv. Handlingsmessig bryter de framdriften i fortellingen og gjør teksten fragmentert. De fungerer som en slags 'aperitif', som skaper visse forventninger hos leseren. Høyt inntak av mat og alkohol går gjerne sammen med Bridgets personlige kriser og kan gi leseren et hint om at noe dramatisk kanskje har skjedd.

Som oftest skriver Bridget i dagboken i leiligheten sin på kveldstid, men det hender også at hun har med dagboken på jobb eller på ferie. Noen ganger markeres dette etter klokkeslettet, "**10.30 a.m. Office. Daniel is still locked in his meeting**" (1996:31). Andre ganger må leseren selv finne ut hvor Bridget befinner seg, utfra handlingen. Mange av dagene er også delt inn etter klokkeslett: "**11 a.m. Right: am going to concentrate now. 11.25 a.m. Hmmm, got a bit of a scratchy nail**" (BJD 1996:143). Tidsrommet mellom de ulike gangene hun skriver kan være helt ned til 5 minutter. Dette gir leseren en følelse av å følge med på ting i det de skjer, vi *oppdateres* på hendelsenes utvikling underveis, i tillegg til en mer distansert refleksjon på slutten av dagen. Dette bidrar også til å gjøre teksten springende, særlig fordi det kan ha skjedd store endringer mellom klokkeslettene: "**5 p.m. Har har. Am marvellous. Feeling v. pleased with self. 5 a.m. Oh God, am so unhappy about Daniel**" (BJD

1996:77). Her ser vi også hvordan boken er skrevet med forkortelser. Særlig ordet 'very' er ofte forkortet til 'v.', uten at leseren gies en forklaring på dette.

Foruten den forkortede formen, bruker Fielding også mange ord som etterlikner muntlige utbrudd, "Grr. Grrr. Grrrrrrr. I absolutely cannot deal with her when she's like this" (BJD 1996:212). En måte å løse dette på kunne i følge Hassam (1993) vært at redaktøren hadde oppklarende kommentarer i fotnoter. Det finnes det imidlertid ikke i *Bridget Jones's Diary*. Dette kan bidra til romanens realistiske fiksjonsmodus, fordi den illustrerer hvordan Bridget tilsynelatende ikke tar hensyn til at noen skal lese dagboken. Ord som 'grrrr' og 'hmm' er onomatopoetiske, eller lydmalende, ord som understreker det auditive. Vi skal ikke bare lese Bridgets utbrudd, men også 'høre' dem. De lydmalende ordene forsterker inntrykket av dagboken som oppdaterende. Den er en umiddelbar gjengivelse av Bridgets følelser, det språklige er tilsynelatende ikke tatt hensyn til.

På den annen side er store deler av dagboken 'direkte samtaler' som det er lite realistisk at Bridget husker detaljene i. I slike tilfeller trekker *Bridget Jones's Diary* mer på romanens sjangerkarakteristikk enn dagbokens. Et annet eksempel der romanens sjangerkarakteristika dominerer og inntrykket av dagboken som daglig oppdatering brytes, er sidene som introduserer hver måned. Disse er unummererte sider med navnet på måneden og en undertekst, "FEBRUARY. Valentine's Day Massacre" (1996:35).¹⁵ Undertekstene er skrevet i samme stil som resten av boken, men fordi de peker framover og forutsier hendelsene i den angitte måned, kan de ikke være skrevet av Bridget i begynnelsen av måneden. Her brytes troverdigheten til den oppdaterende formen, den eneste forklaring på disse sidene må være at de er lagt til i etterkant. De er narrative grep som skal fange leserens interesse for å lese videre.

I motsetning til andre dagboksromaner har Bridget ingen referanser til selve skrivesituasjonen. Hun henvender seg ikke til leseren eller til selve dagboken. Her skiller den seg fra mange andre dagboksromaner. "(...) whereas the real journal may or may not be written in terms of future readership, the novel most certainly *is* composed with a view to publication and to reaching the widest possible audience" (Field 1989:118). Til tross for at *Bridget Jones's Diary* fra forfatterens side er skrevet for å bli lest, 'skriver' Bridget som om ingen andre skal lese dagboken. Slik blir leseren en kikker inn i Bridgets liv, som får tilgang til hennes privatliv og innerste tanker.

¹⁵ Selv om sidetallet ikke er trykket på siden, kan leseren se at det er laget plass til den, idet siste tekstsider slutter på side 33 og fortsetter på side 37.

Dagbokens private karakter, hvordan formidles historien?

Dagboksromanens historie strekker seg helt tilbake til 1400-tallet. Sjangeren ble likevel ikke vanlig før på 1800-tallet, med romantikken, da følelser og individets indre liv kom i fokus.

In France, as in Britain, the emergence of nineteenth-century Romanticism made emotion a much more obvious part of literature, encouraging the literary interest in diaries by virtue of its overlap with a form that was primarily concerned with the charting of emotion (Field 1989:31).

Hassam (1993) deler dagboksroman-sjangeren inn i to undergrupper, "the sea journal", der karakteren skriver dagbok fra sin reise til sjøs, og "the domestic journal", som omhandler "the domestic life, the domain of women" (:119). Han karakteriserer 'the domestic journal' som en kvinnelig sjanger som følge av at hjemmesfæren historisk sett har blitt tilskrevet kvinnens ansvarsområde, men også som resultat av at dagboken er den skriveformen som kvinner tradisjonelt sett har hatt tilgang til. På 1500- og 1600-tallet ble kvinner ekskludert fra litteraturen ved at de ble nektet en formell utdanning, de hadde kun tilgang til private skriveformer, som brev og dagbøker. På 1800-tallet ble middelklassekvinner oppmuntret til å skrive dagbok for å underholde seg selv.

Dagboksromanen kan også forstås som et modernitetsfenomen, med sitt fokus på følelser og identitet. Dagboken, både den reelle og fiktive, er preget av bekjennelser og gir innblikk i det private. Field legger til at "(...) diary novels are not written about happy people – after all, if these diarists were normally integrated into society there would be no need for their confessional outpourings" (1989:146). Bridgets dagbok bærer i stor grad preg av hennes frustrasjoner over sin livssituasjon. Særlig misfornøyd er hun med omgivelsenes kommentarer til at hun er enslig.

...'Come on, let's get you a drink. How's your love-life, anyway?' Oh *God*. Why can't married people understand that this is no longer a polite question to ask? We wouldn't rush up to *them* and roar, 'How's your marriage going? Still having sex?' (BJD 1996:11).

Et gjennomgående trekk i dagboken er Bridgets ambivalens i forhold til singel-statusen. På den ene side feirer hun singel-livets gleder, og tar avstand fra 'de selvtilfredse gifte'. Samtidig opplever hun at ekteskapet er tilstedevedende i andres og sine egne forventninger til henne. Dette bildet kompliseres ytterligere av hennes lengsel etter et stabilt forhold, som stadig kommer i konflikt med hennes oppfatninger av ekteskapet som en humørløs institusjon. Denne ambivalensen skaper ulike 'fortellerstemmer' i boken. Noen ganger er hun sterk og

selvstendig og fremstår som den lykkelige singel, andre ganger føler hun seg fullstendig mislykket og klandrer seg selv for at hun ikke har kjæreste.

Det er også steder i boken der Bridget tydelig lyver for seg selv og leseren. Som når hun etter å ha spist sjokolade og vin skriver "Sometimes you have to sink to a nadir og toxic fat envelopment in order to merge, phoenix-like, from the chemical wasteland as a purged and beautiful Michelle Pfeiffer figure. Tomorrow new Spartan health and beauty regime will begin" (BJD:18). Leseren og Bridget vet at verken hennes teori eller hennes forsett har rot i virkeligheten. Det er heller ikke poenget. Viktigere er formidlingen av ønsket om å unnsnippe den dårlige samvittigheten som følger av det usunne matinntaket. Her står *argumentet* sentralt. Bridget befinner seg i en 'forhandlingssituasjon'. Hun har bestemte oppfatninger om hvordan samfunnet mener hun bør være, men forhandler og argumenterer for å skape bro mellom disse forventningene og det livet hun faktisk lever, som daglig bryter med disse.

Som nevnt ovenfor har boken mange korte handlingstråder. Bridget skriver om tema som avsluttes raskt, og som kanskje ville vært utelatt dersom hun hadde skrevet memoarer på slutten av året. I stedet utforskes ulike ståsteder og posisjoner i forhold til de enkelte tema. Det legges mer vekt på å diskutere og analysere Bridgets liv enn å skape en sammenhengende fortelling. Denne formen passer derfor godt til diskusjon av kjønnsroller og identitet, der de ulike karakterene representerer forskjellige ståsted og meninger.

Sharon er den mest bevisste og selvstendige av venninnene. Hun råder Bridget og Jude til å kvitte seg menn som kun er interessert i uforpliktende forhold. Hun argumenterer for at singel-livet er like verdifullt som ekteskapet, og at de godt kan klare seg uten denne typen menn. Jude representerer motstykket til denne strategien. Når forholdet hennes går dårlig, klandrer hun automatisk seg selv. For å forbedre seg leser hun selvhjelps-boken *Women who love too much*. Hun fremstår som en tradisjonell kvinnetype, som inntar en passiv rolle i sitt forhold til menn. Dette gjør Jude og Sharon til hver sine ytterpunkter når venninnene diskuterer. Bridget selv befinner seg et sted midt mellom dem, hun veksler mellom å konfrontere Daniel og passivt vente på at telefonen skal ringe.

Fortellingen om Bridget er ikke en jevn progresjon, men plutselige dykk ned i Bridgets følelser. Beskrivelser av hendelser kombineres med hennes kommentarer til dem. Janice Radway (1994) beskriver i sin analyse av romantikk-bøker hvordan 'plotet' forsinkes i den romantiske novellen, i det forfatteren legger merke til detaljer som kan virke overflødige for leseren. På samme måte kan en si at Bridgets tanker, følelser og kommentarer forsinkes 'plotet', som i dette tilfellet er hennes beskrivelser av ulike hendelser. Detaljenes funksjon

har, i følge Radway, å gjøre med skapelsen av likhetstrekk mellom romankarakterene og leserens liv. I Bridgets tilfelle er det hverdagslige en lett gjenkjennelig ironisering over situasjoner som mange unge kvinner kan kjenne seg igjen i.

Den knappe og springende formen passer i følge Hassam (1993) best til å beskrive hverdagslivet. "(...)the list, [is] the discursive form more appropriate to the ordinary everyday life of the housewife than the controlled and ordered narrative of the short story" (1993:125). Den repeterende formen passer også godt med beskrivelse av hverdagene, som tross alt er ganske like hverandre. Forkortelsene og det muntlige språket etterlikner hverdagslivets uformaliteter. Som vi har sett ovenfor preger dette språket i *Bridget Jones's Diary*, og dagene hun beskriver trenger ikke være begivenhetsrike for at hun skal skrive om dem, 23-25 august skriver hun kun korte vurderinger om hvorvidt hun skal dra på helgetur til Edinburg. De daglige oppdateringene fungerer også som en ramme for ambivalensen hos Bridget. Vi får se hvordan meninger og følelser endres fra dag til dag.

Hvilke tema er sentrale i livet til den unge single Bridget Jones? Bridgets stadige vurderinger av seg selv og hennes gjentakende forsøk på å utvikle hva hun kaller "a sense of self as woman of substance" (BJD 1996:2) er hennes sentrale prosjekt. Dette prosjektet er i hovedsak motivert av hennes ønske om å finne kjærligheten. Dagboken er forumet der dette prosjektet utarbeides og evalueres. Den starter med hennes nyttårsforsetter, som inneholder en liste på 13 ting hun skal slutte med og 20 ting hun skal begynne med. Dette innebærer forbedringer av både utseende, sosial atferd og indre følelser. Den tydeligste ambivalensen her er avstanden mellom livet hun faktisk lever og livet hun ønsker, eller føler at hun bør leve. Dette er også bokens humoristiske utgangspunkt: hvordan Bridget setter seg umulige mål og har usannsynlige bortforklaringer på hvorfor hun ikke er i stand til å oppnå dem.

Kjønnsroller, singel-liv og feminisme

Bridget Jones's Diary er på den ene side en kjærlighetshistorie som handler om en kvinne på søken etter kjærligheten. Som nevnt ovenfor har Bridget to romantiske forhold i løpet av boken. Daniel Cleaver er eldre enn henne og har mer erfaring i arbeidslivet. Han flørter med henne på jobben og ber om telefonnummeret hennes, men samtidig avlyser han stevnemøter og gir uttrykk for at han bare ønsker uforpliktende sex med henne. Denne vekslende atferden skaper forvirring hos Bridget. "Why hasn't he rung? Why? What's wrong with me? Why ask for my phonenumber if he wasn't going to ring, and if he was going to ring surely he wouldn't do it over the weekend" (BJD 1996:27). I denne handlingstråden understrekes avstanden

mellom kjønnene, i det Daniel fremstilles som en mann som er umulig å forstå seg på. Selv etter at de har innledet et fast forhold er Bridget frustrert over avstanden mellom dem. Mens hun ønsker å planlegge romantiske ferier og utflukter i nydelig sommervær, ønsker han å sitte innendørs med gardinene trukket for og se på sport på fjernsyn. Daniel representerer stereotypiske mannlige verdier, han er uromantisk og sportsinteressert. Hans holdning til Bridget er til tider sjåvinistisk, hvilket irriterer henne. Likevel velger hun å være sammen med han.

Ikke bare Bridgets erfaringer med kjærlighet og parforhold, men også venninnenes forhold, Toms forhold og foreldrenes ekteskap er tema i boken. Alle opplever de frustrasjoner på hvert sitt vis. Magda opplever at Jeremy er utro mot henne. Jude blir gjentatte ganger såret av sin kjæreste, som Bridget kaller Vile (fryktelige) Richard. Som når Jude inviterer Richard til å reise på ferie med henne, og han dumper henne, av frykt for at forholdet skal bli for seriøst. Samme problematikk opplever Tom i forholdet til sin kjæreste Jerome. Tom får utført plastisk kirurgi, og Jerome har lovet å passe på han etter operasjonen. Men da Jerome får se Tom, ombestemmer han seg plutselig og sier han må 'reise vekk noen dager'. I disse tilfellene er det mennene som fremstår som uforståelige og usympatiske. De er redd for å forplikte seg, og deres atferd er gjenstand for inngående diskusjon blant Bridget og vennene.

Når det gjelder ekteskapet til Bridgets foreldre, er det moren som fremstår som den usympatiske. Foreldrene har hatt et tradisjonelt ekteskap, der faren har jobbet mens moren har vært hjemme. Problemene oppstår når moren, etter en jentetur til Portugal, finner ut at hun vil leve sitt eget liv. "You only get one life. I've just made a decision to change things a bit and spend what's left of mine looking after me for a change" (BJD 1996:54). Faren reagerer passivt på konens ønske om å skape et eget liv. Gråtende oppsøker han Bridget, som kommer i den, for henne, merkelige situasjonen at hun må trøste sin far på samme måte som hun trøster venninnene.

I kjærlighetsforholdene tematiseres feminismen sterkt. Sharon er den mest feministiske av venninnene, og argumenterer sterkest for at venninnene (og Tom) må bryte ut av de håpløse forelskelsene. Når Bridget ringer henne etter et middagsselskap med gifte par, og føler seg mislykket fordi hun ikke har kjæreste, kommer Sharon med følgende tale:

'You should have said "I'm not married because I'm a Singleton, you smug, prematurely ageing, narrow-minded morons", ... "And because there's more than one bloody way to live: one in four households are single, most of the royal family are single, the nation's young men have been proved by surveys to be completely unmarriageable, and as a result there's a whole generation of single girls like me with their own incomes and homes who have lots of fun and don't need to wash anyone else's socks. We'd be as happy as sandboys if people like you didn't conspire to make us feel stupid just because you're jealous"' (BJD 1996: 42).

Her angriper hun eksplisitt samfunnets forventninger til at kvinner i 30-årene helst bør være gift, eller i det minste i fast forhold. Bridgets mor refererer også til feminismen, mer konkret andrebølge-feministen Germaine Greer. Hun uttrykker misnøye med sin rolle som husmor, hvilket minner om de feministiske 'oppvåkningene' hos kvinner på 60- og 70-tallet. "'I'll be allright on my bloody own. I'll just clean the house like Germaine sodding Greer and the Invisible Woman"' (BJD 1996:47). Med disse fulgte også en gjenoppdagelse av egen seksualitet. Mange følte seg som objekter for tilfredsstillelse av mannens seksuelle behov og opplevde at deres egne behov ikke ble tatt hensyn til. Bridgets mor anklager også sin mann for å ikke tilfredsstille henne seksuelt. Hun ber han flytte ut en periode, og faren forteller Bridget: "'She said I thought the clitoris was something from Nigel Cole's Lepidoptery collection"' (BJD 1996:48). Slik representerer de ulike generasjonene de ulike feminismebeølgene.

Feminisme diskuteres implisitt i venninnenes diskusjon av kjærlighetsforholdene, og i kjønnsrollemønsteret de føler seg fanget i, der mannen skal være den aktive part og det fremstilles som helt naturlig at han 'trenger sin frihet' og ikke kan inngå i forpliktende forhold. Fortolkning av den motsatte parts atferd er sentralt, og selvhjelpsbøker blir viktige hjelpemidler til å forstå det annet kjønn. Kvinnene i *Bridget Jones's Diary* føler seg ikke likestilt når det kommer til romantikk, i stedet finner de seg gang på gang i situasjonen der de passivt venter på telefonen.

2.3 Ally McBeal - pilotanalyse

Ally McBeal presenteres på den offisielle hjemmesiden som "a romantic love triangle, a rich fantasy life, and a contemporary look at the drama and anxiety of real-life office situations. This law series takes the oath to deliver one of the most compelling and sensitive portraits of a young professional woman ever rendered by a man" (TM and © FOX 1999). Seriens todeling mellom offentlig og privat fremheves, den handler både om situasjoner fra arbeidslivet, og er et portrett av en ung karrierekvinn, Ally.

I det følgende har jeg valgt å legge hovedvekten på den første episoden av *Ally McBeal*, 'pilot'-episoden. Piloter lages av produksjonsselskapene for å selge nye TV-serier til TV-kanalene. Her legges rammene for seriens videre utvikling, og de viktigste prinsippene for serien presenteres. Pilotepisoden av *Ally McBeal* har, i retrospektiv, vist seg å være karakteristisk for episodene som har etterfulgt den. Vi introduseres for karakterene og deres mest fremtredende karaktertrekk, samt typen tema som serien tar utgangspunkt i. Eksempler fra seriens første og andre sesong vil trekkes inn der det er nødvendig, bl.a. ved introduksjon av de nye karakterene, som utgjør viktige element i seriens diskusjon av kjønn. Appendiks A gir oversikt over handlingstråder og tema i episodene.

Det fiktive universet

Serien handler om den nyutdannede advokaten **Ally McBeal**. Ally bor i Boston og jobber i advokatfirmaet Cage/Fish & Associates, startet av hennes tidligere studiekollega **Richard Fish**. Han er en skruppelløs advokat med penger som fremste mål, og kjennetegnes ved sine kjappe replikker med tvilsom moral. Allys andre sjef, **John Cage**, med kallenavnet 'the Biscuit', er som kallenavnet indikerer en sprø figur, både privat og i rettssalen.

Allys kolleger i advokatfirmaet er Billy Thomas, Georgia Thomas, Nelle Porter, Ling Woo og Elaine Vassal. **Billy** er, i likhet med Richard, tidligere studiekollega av Ally, og de to hadde et forhold i studietiden. Billy er nå gift med deres felles kollega **Georgia**. Billy og Georgia utgjør det perfekte heteroseksuelle paret i serien, og likner, utseendemessig, dukkene Barbie og Ken. **Nelle** er prototypen på den sterke karrierkvinnen, med designerdrakter og håret i stram knute. Hun har kallenavnet 'Sub-Zero Nelle', fordi hun har rykte som en følelseskald (under frysepunktet) og kynisk kvinne. Nelles venninne **Ling Woo** kommer inn i serien som en klient av advokatfirmaet, men hun ansettes i Cage/Fish & Associates i seriens andre sesong. Hun blir også kjæreste med Richard Fish. **Elaine Vassal** er Allys sekretær, som stadig blander seg inn i kollegenes privatliv og har oversikt over alle intrigene på arbeidsplassen. **Renee Radick**, Allys samboer, er også advokat. Hun jobber for Statsadvokaten og er i likhet med Ally enslig. Andre mer perifere karakterer er **Dr. Tracey Clark**, psykiateren som har både Ally og John i behandling og **Ronald Cheanie**, Allys kjæreste i deler av den første sesongen.

Vignettens presentasjon av serien

En TV-series vignett skal i hovedsak fylle to funksjoner. Den skal være en kort introduksjon til seriens univers, slik at nye seere raskt skal forstå hva slags konsept som ligger til grunn for serien. Vignetten skal også, i følge medievitaren John Ellis (1982) være et gjenkjennelig element som skal kalle seere til skjermen. Dette skjer særlig ved musikken, i vårt tilfelle sangen *Searchin' My Soul* fremført av Vonda Shepard. Shepard står for både underleggingsmusikk¹⁶ og realmusikk¹⁷ i serien. Hun spiller sangerinne i baren der advokatene samles etter arbeidstid.¹⁸

Ally McBeals vignett har endret seg flere ganger i løpet av de to første sesongene. I utgangspunktet var det bare Ally selv som var avbildet i vignetten, mens skuespillerene som fyller de andre rollene ble presentert kun med sitt virkelige navn (Bilde 1). Dette endret seg i løpet av første sesong, der også de øvrige karakterene ble presentert med bilder (Bilde 2). I sesong 2 ble vignetten oppdatert igjen for å inkludere presentasjonen av de nye karakterene. Vignettens estetikk og musikk er imidlertid uforandret.

Vignetten består av en veksling mellom tre typer bilder. Den ene typen er bilder av Ally hentet fra episodene (Bilde 3 og 4). Den andre typen bilder likner kolasjer, der tekster krysser hverandre vertikalt og horisontalt (Bilde 5 og 6). Den tredje typen er bilder som går fra skarpt til uskarp til skarpt igjen (Bilde 7), og flere bilder ligger over hverandre samtidig (Bilde 8). Nærbilder av Allys munn og av hennes øyne repeteres i animerte bilder (Bilde 9). De ulike bildene er klippet sammen vekselvis, i rask rekkefølge.

Det er bildene fra episodene som endrer seg i løpet av seriens utvikling. I vignetten til den andre sesongen understrekes seriens 'slap-stick' humor mer, med sekvenser med Ally og Johns fysiske tabber. De snubler, krasjer i dører, kaster sko og turner på toalettet. Dette gjenspeiler forskyvningen av seriens sjanger. I utgangspunktet ble serien presentert som drama/komedie-serie. I den andre sesongen er imidlertid komedie-sjangeren tydeligere tilstede.

At *Ally McBeals* handling dreier seg om advokater er ikke markert i vignetten. Kun i ett klipp indikeres dette, ved at et bilde av Ally glir over i et bilde av dommerens hammer som treffer bordet (Bilde 10). Utover dette vises Ally i ulike sinnsstemninger, som

¹⁶ Musikk som ikke tilhører bildets handlingsrom (Larsen 1995)

¹⁷ Musikk hvis lydkilde vises i bildet (Larsen 1995)

¹⁸ *Ally McBeal* har vært Shepards store gjennombrudd som artist, og platen med musikk fra serien har vært enormt populær.

understreker at det personlige er i fokus. Bildene er klippet sammen i takt med seriens kjenningsmelodi, som fungerer forankrende gjennom sangens tekst:

I've been down this road walkin' the line, that's painted by pride
And I have made mistakes in my life that I just can't hide
Oh I believe I am ready for what love has to bring
Got myself together, now I'm ready to sing
I've been searchin' my soul tonight I know there's so much more to life
Now I know I can shine a light to find my way back home

Medieviteren Peter Larsen (1995) forklarer Roland Barthes' begrep forankring, ved å vise hvordan en tekst kan fungere som en finger som peker på bildet, og en stemme som forteller om noen av de mange flytende innholdselementene i bildet. I dette tilfellet understreker sangen det personlige aspektet ved serien. Ally er klar for livets og kjærlighetens utfordringer, og som vi skal se er dette viktige tema i serien.

Kort handlingsreferat

Piloten begynner med at Ally kikker ut av et vindu og på 'voice-over' sier "I'm not sure how it all started". En sekvens av tilbakeblikk viser at det er et kjærlighetsforhold hun refererer til. De viser Ally som liten jente og hennes kjæreste. Igjen forankrer musikken som spilles i sekvensen betydningen i bildene vi ser: "Here's a photo I've been looking for. It's a picture of the boy next door. And I loved him more than words can say. Never knew it 'til he moved away". Ally's voice-over og bildene forteller at hun hadde en kjæreste i studietiden, men at han reiste fra henne for å studere i Michigan, mens hun ble igjen i Boston. Tilbakeblikket avsluttes i samtiden, med Ally som kikker ut av vinduet og forteller "So here I am. The victim of my own choices. And I'm just starting." Så kommer vignetten.

Ally slutter i jobben sin da en av deleierne i advokatfirmaet, Jack Billings, begynner å beføle baken hennes. Hun forsøker å få han sparket, men da dette ikke lykkes, sier Ally opp jobben og saksøker Billings for seksuell trakassering.¹⁹ Etter at Ally har sagt opp, treffer hun tilfeldigvis sin tidligere studiekollega Richard Fish, som umiddelbart tilbyr henne en stilling i sitt advokatkontor Cage/Fish & Associates. Her treffer hun igjen sin tidligere kjæreste, Billy, som vi ble introdusert for i begynnelsen av episoden. Når Ally kommer på kontoret neste dag,

¹⁹ Denne typen rettsaker skal komme til å gå igjen i mange episoder, og noe som understrekes i episoden 'Pyramids on the Nile', der Richard Fish blir intervjuet av et TV-selskap på bakgrunn av at Cage/Fish & Associates har spesialisert seg på denne typen saker.

får hun vite at Billy gift. Hun er åpenbart veldig skuffet over dette. Mot slutten av dagen oppsøker Billy henne på kontoret og spør om de kommer til å klare å jobbe sammen. Her er vi tilbake til åpningsbildet av Ally som kikker ut av vinduet, og vi skjønner at det vi har sett til nå har vært tilbakeblikk. Ally innrømmer at hun fortsatt elsker han, men at det nok vil bli lettere med tiden.

Episoden ender med Ally som går hjem, og vi får se en rekke tilbakeblikk fra da Ally og Billy var kjærester. Ally smiler mens hun går nedover gaten, og kommenterer sin livssituasjon i voice-over: "The more lost you are, the more you have to look forward to. What do you know? I'm having a great time and I don't even know it."

***Ally McBeals* diskusjon av kjønnsroller**

Som i andre såkalte 'worksoaps', foregår det meste av handlingen på advokatkontoret der karakterene arbeider. "Hill Street Blues, The Mary Tyler Moore Show, og LA Law focus on the surrogate family of the workplace, where a benevolent patriarch presides over a family of coworkers" (Mayne 1997:85). Til en viss grad kan dette også sies om *Ally McBeal*. Serien har nesten ingen referanser til Allys biologiske familie, i stedet er det kollegene som står henne nærmest. Når Ally i siste episode av sesong 2 opplever en alvorlig depresjon, er det ikke hennes biologiske familie som støtter henne. Derimot samles alle kollegene på kontoret til Richard for å diskutere hvem som har best forutsetninger for å hjelpe Ally. Richards stilling som sjef skiller seg imidlertid fra for eksempel Leland McKenzie i *L.A. Law*. Richard er den minst kunnskapsrike av advokatene i Cage/Fish & Associates. Dette gjør at han overstyres både i de kollegiale møtene og i rettsalen.

Pilotepisoden har færre separate handlingstråder enn episodene som etterfølger den. Likevel følger den det som skal bli seriens narrative struktur. Episoden veksler mellom private og offentlige tema, og begge deler belyser Allys karakter på hvert sitt vis. Denne overlappingen er et narrativt grep som benyttes i flere senere episoder, der advokatene fører rettsaker som også belyser et personlig dilemma de befinner seg i. I piloten finner vi tre handlingstråder som løper parallelt gjennom episoden; forholdet mellom Ally, Billy og Georgia (kjærlighet), Allys søksmål mot Jack Billings (seksuell trakassering) og Allys forsvar av Man Made Magazine (ytringsfrihet). Som vi skal se i neste avsnitt bruker piloten også lang tid på å tegne karakterene i serien. De personlige temaene står sentralt, oftest ved at rettsakene tematiserer dilemma som en av karakterene befinner seg i, eller via betroelser og avsløringer på kontorets unisex-toalett. Handlingen foregår ellers i rettsalen, i Allys leilighet

eller i en bar som ligger i kjelleren i kontorbygget, der kollegene samles og tar en drink etter arbeidstid.

To av pilotens tema er underkategorier av et samlebegrep som jeg har valgt å kalle 'kjønnsroller'. Forholdet mellom kjønnene diskuteres og problematiseres både offentlig og privat, og basert på de utvalgte episodenes handlingstråder har jeg valgt følgende operasjonalisering av samlebetegnelsen:

Kjønnsroller				
Kjærlighet	Seksuell trakassering	Seksualitet	Ekteskap	Feminisme

Modell 1

Begrepene er ikke teoretisk uttømmende og er kun ment som et tankeverktøy for å organisere seriens nærmere 50 plot, som fordeler seg over 27 episoder. De er likevel interessante i den grad de fanger opp hvilke tema som danner grunnlaget for serien.

Kjærlighet. Dette temaet deler seg oftest i to, i Allys og Johns fantasier om den ekte og naive kjærligheten, og deres faktiske stevnemøter med det annet kjønn. I piloten representerer Ally og Billys tidligere forhold den ekte kjærligheten. Fortellingen følger en klassisk melodramatisk oppbygning. Helten og heltinnen elsker hverandre, men blir skilt fra hverandre av omstendighetene (valg av studiested). Likevel har kjærligheten levd videre i minnet (Jerslev 1997). Denne typen plot problematiserer i liten grad kjønnsrollene.

Det er i stevnemøtene at forholdet mellom kjønnene utforskes i en videre forstand. Johns kurtisering av Nelle i episoden **Happy Trails**, er et godt eksempel. Her bryter John med den tradisjonelle mannsrollen, og Nelle med den tradisjonelle kvinnerollen. Han er usikker og tilbakeholden, hun er selvsikker og pågående. John følger Nelle hjem etter en date. Når de stopper ved trappen hennes spør hun om han vil være med inn. Han takker nei. Nelle går et skritt nærmere han for å si god natt, og John blir engstelig. Han ser i bakken mens han nynner og stammer. Nelle avbryter han og sier "I'm sorry, I'm not gonna wait for you to kiss me anymore. Call me a tramp", deretter gir hun han et langt kyss. Nelle er åpenbart klar over at hun med denne atferden går ut over sin rolle som kvinne, hun impliserer selv at hennes handlinger kan gi et inntrykk av henne som 'tramp' (ludder).

Seksuell trakassering. Også dette temaet presenteres i piloten, i Billings' fysiske tilnærmelser til Ally. Her vektlegges lovverkets manglende evne til å beskytte kvinnen. Når Billings blir oppsagt for å ha trakassert Ally, saksøker han firmaet og hevder at han har en sykdom som heter 'Obsessive Compulsive Disorder'. Dette gjør han ute av stand til å

kontrollere sin trang til å beføle kvinner, og derfor er trakasseringen ikke gyldig oppsigelsesgrunn. Billy, som representerer Ally i hennes søksmål mot Billings, må derfor ty til 'skitne triks' for å vinne. Han får Fish til å late som han vil ansette Billings, og lurer han til å tilstå at sykdommen ikke er reell. Med en skjult diktafon får de tilståelsen på bånd, og Billings blir tvunget til å inngå forlik.

Seksualitet er en viktig del av seriens diskusjon av kjønnsroller. Det er et gjennomgående tema i forholdet mellom John og Nelle, og Richard og Ling. Nelle og Richard forsøker aktivt å få partneren sin til senga, mens John og Ling holder igjen av ulike årsaker. I begge forholdene oppstår et spill mellom mannen og kvinnen, der seksualitet brukes både som lokkemiddel og våpen. Nelle forsøker å forføre John, Ling manipulerer Richard ved sine særegne seksuelle triks. Et særlig kontroversielt eksempel finnes i episoden **Pyramids on the Nile**, der Ling manipulerer Richard til å ansette henne ved å slikke fingeren hans og tenne han seksuelt. Seksualitet er derimot sjelden selvstendig tema i en rettssak. Det finnes to eksempler i sesong 2; i **The real world** saksøkes en 39 år gammel lærerinne for å ha hatt sex med sin 16 år gamle elev. I **Worlds without love** forsvarer Ally en nonne som har brutt sølibatet.

Ekteskapet som institusjon tematiseres oftest ved at firmaet behandler skilsmisssaker. I disse rettssakene diskuteres grunnlaget for ekteskapet. Hvilke følelser skal være tilstede for å inngå ekteskap? I **Love unlimited** ønsker en mann å annullere ekteskapet fordi han mener han var følelsesmessig utilregnelig da han giftet seg. I **Loves illusions** blir en kvinne saksøkt for å ha giftet seg med en mann hun ikke elsket. På det private planet er det Billy og Georgia som er utgangspunktet for diskusjonen av ekteskapet. De må takle manglende sexlyst, usikkerhet og utroskap, men her fremstår ekteskapet som en institusjon som overlever problemene.

Feminisme diskuteres tett opp mot seksuell trakassering, men har også andre typer problemstillinger. Når kvinnene har fått innpass i arbeidslivet og arbeider på lik linje med menn, kan de da fortsette å bruke kjønnsforskjellen til sin fordel? Dette illustreres særlig tydelig i episoden **Civil War**. Nelle og Ling forsøker å få en mann fritatt fra straffeskatt. Etter å ha brukt alle rettslige argument, forstår Nelle at det ikke er sikkert de klarer å vinne saken. Hennes strategi går dermed over til å flørte med motparten. Hun slår ut håret og insinuerer at hun er tiltrukket av han. Dette virker, men Nelle har tydelige kvaler i forhold til å bruke denne strategien.

Karakterene som argument i diskusjonen av kjønn

Pilotepisoden presenterer oss for karakterene for første gang. Visse trekk ved dem fremheves, slik at vi som seere skal huske de forskjellige typene. Jeg vil legge vekt på hvordan karakterene presenteres, fordi de danner distinkte argument og strategier i seriens diskusjon av forholdet mellom kjønnene.

Vårt første inntrykk av Richard Fish får vi gjennom Allyls tilbakeblikk på hvordan han var i studietiden, når Ally treffer han på gaten. Vi ser Fish i kantinen sammen med de andre studentene, der han høylydt forteller at hans mål med jusskarrieren er å tjene "piles and piles of money". Hans interesse for penger skinner også gjennom når han viser Ally rundt i kontorlokalene, som han entusiastisk forteller "stinks of money". Fish representerer slik den tradisjonelle forretningsmannen, som har mer økonomisk enn faglig interesse av jobben sin. I denne forstand står han i kontrast til det moderne idealet om arbeidsplassen som en arena for selvutvikling. Han har også et 'foreldet' syn på kjønn, som vises ved hans sjåvinistiske holdning til kvinnene i Cage/Fish & Associates. Når han ber Ally om å delta på et møte med to klienter i en skattesak, forklarer han: "You'll be there as estrogen. Their lead counsler is a woman, fact is she bats from the other side, and the other guy's a bit of a wolf, (...) I was hoping you could flirt with them both". Fish sin autoritet undergraves imidlertid av hans manglende kunnskap om rettssystemet, og av at hans holdninger er i utakt med hva som er politisk korrekt. Til tross for sin autoritære fremtreden har han derfor relativt liten innflytelse som sjef.

Når Fish presenterer Ally for de andre ansatte, forklarer han at hans partner John Cage ikke er på kontoret i dag, men "is out getting his frown lines Botox'ed". Denne replikken gir vesentlige karakteristikk av John, som underbygges i senere episoder. Botox er et giftstoff som sprøytes inn i musklene i ansiktet for å få muskelene til å slappe av og dermed redusere rynker. John Cage er altså en mann som er opptatt av utseende sitt. Han utgjør en kontrast til sin partner Richard, han er eksentrisk, tenkende og følsom. Hans karakter er derfor vesentlig mer feminisert enn Richards. Han er også mer 'moderne' i sitt forhold til rettsvesenet, og vinner sine saker ved bruk av høyst utradisjonelle midler, som megafon, knirkende sko og kunstpauser. Han går i psykiatrisk behandling, har høy kompetanse på følelsesmessige konflikter og hans handlinger er oftest emosjonelt motivert. Kolleger av begge kjønn tar derfor John mer alvorlig enn Richard.

Billy og Georgia representerer seriens fremste element av politisk korrekthet. Billy presenteres som sympatisk og medfølende. I likhet med John er han en moderne mann som

kommuniserer godt også på det følelsesmessige planet. I sitt ekteskap er Billy og Georgia likestilt, både faglig og følelsesmessig. Moralsk legger de seg på en ærlig linje. Billy innrømmer overfor Ally at han elsker henne, men at han vil ta vare på sitt ekteskap. Når Georgia oppsøker Ally for å få vite om Ally fortsatt har følelser for Billy, er hun ærlig på at dette er et problem for henne. Hennes ærlighet strekker seg så langt at hun innrømmer at hun hater Ally. Billy og Georgias posisjoner i kjønnsdebatten kan sees som en 'normalitet' som de andre argumentene brytes mot.

Allys samboer Renee er en seksuelt utfordrende kvinne. I en scene i piloten, der Renee tar Ally med for å danse, ser vi Ally danse trippende med bena samlet (Bilde 11), mens Renee danser på en utfordrende måte, kameraet dveler ved hennes korte skjørt og hennes bryster (Bilde 12 og 13). Når Renee senere i episoden beskriver forholdet mellom Ally og Billy, legger hun også vekt på det seksuelle. Hun formaner Ally til å slutte å elske Billy, for om noen år vil han være en kjedelig mann som ikke har annet å tilby enn en "sad, limp little piece of fettucini". Hun likner mest den tidlige nevnte gucci-feministen, som krever å bli tatt seriøst faglig, samtidig som hun ønsker å fremstå som seksuelt attraktiv.

Ally har i forhold til Renee mange barnslige trekk. Hun stammer når hun snakker, hvis hun blir sint tramper hun i gulvet og hennes atferd er veldig følelsesstyrt. Ally er likevel en mer kompleks figur, noe vi får inntrykk av allerede i piloten. Vi blir introdusert for henne gjennom voice-over, tilbakeblikk, episodens handling og hennes visuelle fantasier. Til tross for hennes noe nervøse fremtreden, opptrer hun en rekke ganger med personlig selvsikkerhet og faglig tyngde, noe som bryter med førsteinntrykket. I saken mot Billings er hun offensiv, sier opp jobben sin og saksøker han. Hun tviler ikke på at hun har rett. I møtet med klientene som trenger skatterådgivning er hun usikker før og under møtet. Hun forteller Richard "I..I..I. I just get insecure. I..I..I don't know, when I'm in a conference room meeting I..I. I just shrink. I..I..I feel like the clients look at me like I'm a little girl...". Dette visualiseres senere i møtet med klientene i form av et klipp fra Allys fantasi, der hun krymper i stolen og dingler med bena mens hun prater (Bilde 14). Likevel er det hun som kommer med de smarteste argumentene, og får æren for å ha overbevist klientene om å bruke Cage/Fish & Associates.

Nelle Porter introduseres i sesong 2, i episoden **The real World**. Vi får først høre om henne ved at de andre karakterene diskuterer henne. Vi får vite at hun blir omtalt som 'sub-zero Nelle' og at hun er en tøff kvinne. Når vi får se henne har hun på seg en grå drakt med dressjakke og har håret i en stram knute. Hun går med lange selvsikre skritt og med hodet

hevet. Hun fremstilles som en arrogant person bl.a. ved at hun kaller sin nye sjef John ved feil navn tre ganger i løpet av episoden. Hennes rolle som 'karrierekvinn' understrekes ved at hun først blir kjent med de mannlige kollegene, og at hun ikke kommer særlig godt overens med kvinnene i Cage/Fish & Associates. Hennes karrierestrategi er å spille på lag med mennene, på deres premisser. I arbeidstiden ønsker hun å være mest mulig lik mennene, både i atferd og utseende, mens hun kler seg mer feminint utenfor arbeidstiden. At dette bryter med 'kvinnelige' trekk understrekes ved at hun blir omtalt som følelseskald når hun oppfører seg slik hennes mannlige kolleger gjør.

I episoden **They eat horses, don't they?**²⁰ blir siste hovedkarakter, Ling Woo, introdusert i serien. Hun er en klient av Nelle, som kjennetegnes ved sine søksmål for seksuell trakassering. Hennes teori er at menn styres av 'the dumb stick', penis. Dette gjør menn underlegne, og gir kvinnen makt til å manipulere menn ved hjelp av sex. Argumentene er påfallende like Camille Paglias resonnement i boken *Sexual Personae* som ble utgitt i 1990. Her argumenterer Paglia for at det er mannen som er det svake kjønn fordi han er maktesløs overfor sitt begjær etter den kvinnelige kroppen. Ling utnytter som nevnt denne strategien selv når hun ønsker jobb i Cage/Fish & Associates, ved å suge på fingeren til Richard til han gir etter. Hun utøver også stor makt i deres romantiske forhold, først og fremst ved å kontrollere sin seksualitet. Hun lar seg ikke forføre av Richards gjentatte forsøk på å få henne til sungs, og hun later ikke til å være alvorlig følelsesmessig engasjert i forholdet deres.

Disse ulike manns- og kvinnetypene danner posisjoner som belyser seriens diskusjon av kjønnsroller, tematisert i de ulike underkategoriene som er skissert i **modell 1** [s 40].

Fortellerform – og 'stemmen' bak serien

Medieviteren Sara Kozloff (1991) skiller mellom to typer fjernsynsfortellinger, som hun kaller 'series' og 'serial'. I en 'series' er karakterene og handlingsrommet det samme i hver episode, mens handlingen avsluttes, i motsetning til en 'serial', der også handlingen strekker seg over flere episoder. Såpeoperaen er det tydeligste eksempelet på en 'serial'. Denne todelingen er imidlertid en litt for enkel beskrivelse av dagens TV-fiksjon.

²⁰ Tittelen er en referanse til Sidney Pollacks film *They shoot horses, don't they?* (1969), og vitner om at Kelley kjenner sin filmhistorie.

Jostein Gripsrud peker på at det siden 1980-tallet har blitt vanlig med serier som "kombinerer det *episodiske* formatet med det endeløse såpe-elementet" (1999:215). Seriens 'forhistorie' har blitt viktigere i serier som i utgangspunktet har avsluttende episoder, og det oppstår en blanding av Kozloffs to fortellingstyper.

Ally McBeal er en slik serie, og dette kommer til uttrykk i hvordan seriens episoder er bygget opp. I begynnelsen av hver episode vises en montasjesekvens med hendelser fra tidligere episoder som blir presentert ved at Ally i voice-over forteller at klippene er hentet fra seriens fortid; "Previously on *Ally McBeal*". Klippene kan enten være en kort tegning av en av karakterenes særegenheter eller et sammendrag av utviklingen av forholdet mellom noen av karakterene. Formålet med klippene er å vise informasjon nye seere trenger for å forstå dagens episode, og dette understreker at forkunnskaper fra tidligere episoder er nødvendig for en forståelse av den enkelte episoden. I denne forstand er episodene ikke like selvstendige som i en 'series', til tross for at handlingen oftest avsluttes i hver episode.

Det er interessant å merke seg at det er Calista Flockheart, skuespillerinnen som spiller Ally, som introduserer klippene. Dette vitner om seriens selvbevissthet, enten en antar at hun sier det innenfor eller utenfor rollen som Ally. Som skuespiller trekkes oppmerksomheten mot skillet mellom skuespilleren Calista og fiksjonsfiguren Ally. Som karakter vitner den om Allys bevissthet om at hun lever i en TV-serie, eller at noen er tilskuere til livet hennes. Dette er bare ett av flere eksempler på et tydelig fortellernærvar i serien, noe som bryter med tidligere dramaseriers tradisjonelle realisme. Gripsrud (1999) forklarer dette ut fra David Kelleys status som auteur.

En rekke absurde påfunn og småhistorier markerer også at vi her har å gjøre med en mer eller mindre allvitende forteller som tar seg store friheter i forhold til tradisjonell serieform. Samtidig fornemmer vi at serien har en implisert forfatter med et visst sett verdier som så å si betrakter både fjernsynsmediet, Ally og hennes kolleger og venner med en ironisk, muntert overbærende distanse (1999:210).

Kelleys ironiske distanse til seriens konsept kommer også til uttrykk ved at karakterene i *Ally McBeal* kommenterer sin skjebne som fiksjonsfigurer. Når John inviterer Nelle på stevnemøte i episoden **Only the lonely**, svarer Nelle "I'll go out, John, but we need to leave the building". Dette viser karakterens bevissthet om at de i fiksjonen er 'fanget' i det fiktive universet, som oftest i firmaets lokaler eller baren i kjelleren på kontorbygget. Kelleys 'dialog' med tilskueren gjennom selvbevissthet og intertekstualitet skal jeg komme nærmere inn på i kapittel 5.

Sjangermessig beveger *Ally McBeal* seg i skjæringspunktet mellom melodrama og komedie. Situasjoner endrer seg raskt, fra emosjonell til komisk eller omvendt, samtidig som serien også benytter typiske melodramatiske scener, der vekten legges på innlevelse og at vi skal ta karakterenes følelser seriøst. Som i *Bridget Jones's Diary* er det Allys indre følelsesliv som står i fokus i store deler av serien. I piloten skildres dette via voice-over (mest brukt i første sesongen) og de små visualiseringene av hennes tanker. Når Billy spør Ally om hun har lyst til å drikke kaffe med han, forestiller hun seg at de elsker i en kaffekopp så stor som et svømmebasseng (Bilde 15). Allys smerte over å høre at han ikke er glad for at hun skal jobbe der fordi hun er ekskjæresten hans, men fordi hun er en god advokat, visualiseres ved piler som skytes inn i brystet hennes (Bilde 16). På denne måten ekspliserer serien Allys følelser på en humoristisk måte. Visualiseringene og voice-overen gir innblikk i en mental subjektivitet som ligger utenfor den autorale fortellers rekkevidde. De er private og subjektive på samme måte som Bridgets dagbok. Her er det Ally som forteller, fra sitt ståsted.

Både Allys utfordringer som advokat og hennes privatliv tematiseres i serien. De ulike fortellingenes kompleksitet ligger i overlappingen mellom private og offentlige tema, mellom rettssakene og karakterenes følelsesliv. Rettssakene angår Ally personlig, særlig oppsummeringene og hennes erfaringer påvirker saken. De ulike handlingstrådene utfyller og kommenterer hverandre indirekte, eller danner kontraster til hverandre. Dette gjør fortellingen som helhet mer kompleks enn summen av de handlingstrådene den består av. Ved at temaene belyses både fra den offentlige (rettssaken) og den private (de ansatte) synsvinkel, gies det flere ståsteder for å belyse saken enn den rene pro-contra som ligger i selve rettssakens natur. Rettssakene er også i høyeste grad diskurs og diskusjon, argument for og mot. I episoden **Love unlimited** underbygges Allys angst for avhengighet av kjæresten Greg i rettssaken hun fører. Hun representerer en kvinne som etter 9 års ekteskap opplever at mannen hennes hevder han giftet seg med henne fordi han var avhengig av sex. Trusselen om at 9 år med det som denne kvinnen trodde var kjærlighet plutselig viste seg å være en løgn, gir Ally konkrete bevis på at menns kjærlighet ikke er til å stole på. Allys frykt spiller også tilbake på kvinnens motiver for å gå inn i dette ekteskapet. Som Ally var hun en romantiker, og det faktum at hun ble såret gjør at Ally tviler på om romantiske følelser er en god forutsetning for å gifte seg.

Musikken fungerer også som ytre kommentarer til handlingen. Kozloff beskriver musikkbruken i fjernsyn som "a key channel through which the voiceless narrating agency 'speaks' to the viewer" (1995:79). I piloten synger Vonda Shepard sanger der tekstene kan

relateres direkte til handlingen. Dette er en gjennomgående karakteristikk for musikkbruken i serien. Det er også interessant å merke seg at Vonda Shepard blir presentert i vignetten, til tross for at hun ikke har noen replikker. Slik fremheves hennes rolle i serien som 'musikalsk kommentator'. I episoden **Let's Dance** beføler John Renees kne, mens Vonda Shepard synger "I need a man with a slow hand". Hun vises også i bildet i denne scenen, hvilket gjør at det er realmusikk som kommenterer handlingen. Serien bruker også underleggingsmusikk av andre artister til å kommentere handlingen. John er stor Barry White-fan, og sangen *My first, my last, my everything* har blitt Johns kjenningsmelodi. Når han har høy selvtillit, og går inn til Nelle for å invitere henne ut, spilles sangen i sin rette rytme. Når hun avviser han spilles sangen sakte til den blir falsk, eller ender med lyden av en platestift som blir revet over platen. Slik kommenterer musikken endringene i Johns selvfølelse. Også Ling har en slik kjenningsmelodi. Den er rask og tilpasset hennes raske og selvsikre gange. Melodien er hentet fra filmen *The wizard of Oz* (1939), der den spilles når Dorothy møter 'the wicked witch of the west'. Dette fremhever Lings sære kvaliteter, hun er ofte sint og blir fort fornærmet.

Som analysene ovenfor viser, har *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* en rekke generelle fellestrekk. Øvre middelklasse er det sosiale samfunnslag de begge beveger seg i. De forteller historien om den enslige karrierekvinnen, som har en rekke venner og kolleger som fungerer som en slags familie. Når Georgia begynner å jobbe i Cage/Fish & Associates ønsker Richard henne velkommen med ordene "Welcome to the family". Bridget beskriver forholdet til vennene "as a huge, warm, African, or possibly Turkish, family (BJD 1996:82). Her diskuteres deres privatliv, og de enkelte karakterene finner støtte og oppmuntring i fellesskapet. Bridget og Ally har også et felles narrativt prosjekt, som kan oppsummeres i jakten på lykken. Mer spesifikt har begge en tro på at denne ligger i et romantisk forhold, men som begge erfarer, er det stor avstand mellom deres drømmer om romantikken og deres virkelige erfaringer. Dette danner grunnlaget for tekstenes komiske innslag og behandlingen av feministiske tema.

2.4 Fellestrekk

Feminisme er et underliggende tema som diskuteres i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*. Dette kommer til uttrykk når Bridget og Ally reflekterer over seg selv som enslige unge

kvinner, og denne gruppens status i samfunnet. 'Hvordan har unge enslige kvinner det egentlig?' er det sentrale underliggende tema. Hvilket forhold har de til sine karrierer og hvordan takler de privatlivet? Begge tekster problematiserer og diskuterer kjønnsroller, i yrkesliv og romantiske relasjoner. De kvinnelige karakterenes identitet og opplevelsen av deres roller som kvinner utforskes. I denne forbindelse nevnes feminisme eksplisitt, som i de mange rettssaker om seksuell trakassering i *Ally McBeal*. I andre sammenhenger, som diskusjonen av kjærlighetsforhold, ligger feministiske ideer i bunnen uten at de nevnes eksplisitt.

Bridget og Ally har begge et traumatisk forhold til bursdagen sin, da de må innse at enda et år har gått uten at de har innfridd samfunnets forventninger om at de skal være gift og ha barn.

(...) only two weeks to go until birthday, when will have to face up to the fact that another entire year has gone by, during which everyone else except me has mutated into Smug Married, having children plop, plop, plop, left right and centre (...) (BJD 1996:77).

De opplever sitt privatliv som en kamp mot tiden, symbolisert av den 'biologiske klokken'. Feministen Susan Faludi (1994) beskriver i boken *Det store tilbakeslaget* hvordan ideen om den biologiske klokken, som symbol på ufruktbarhet blant middelklassens karrierekvinner over 30 år, er en del av et større anti-feministisk tilbakeslag på 1990-tallet. I følge Faludi var medienes fokus på kvinners påståtte utfruktbarhet som resultat av at de ventet 'for lenge' med å stifte familie, og forskningens bidrag til dette, en motreaksjon på kvinners bestrebelser på å oppnå økonomisk og utdanningsmessig likestilling. Dette var et forsøk på å 'skremme' kvinner tilbake til kjøkkenbenken. Frykten for å miste sin fruktbarhet opptar også Bridget og Ally. Bridget engstelse for å ikke treffe en mann og stifte familie henger klart sammen med hennes alder. "Everyone knows that dating in your thirties is not the happy-go-lucky free-for-all it was when you were twenty-two (...)" (BJD 1996:11). I *Ally McBeal* er den tikkende biologiske klokken visualisert i en dansende baby som dukker opp i Allys fantasi (Bilde 17). Babyen dukker første gang opp i episoden **Cro Magnon**. Ally forstår ikke selv hvorfor hun ser babyen og spør Renee om hun trenger hjelp.

Renee: No. This is just a tick-tick-tick.
Ally: Tick-tick what?
Renee: Your biological clock!

Ally godtar forklaringen, men er misfornøyd med situasjonen. I løpet av episoden innser Ally at den eneste måten hun kan slippe unna den dansende babyen, er å akseptere at den er der.

Episoden ender med at Ally og babyen danser sammen, i overført betydning, at Ally aksepterer forventningen om at hun skal få barn.

Komedie

Både *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* kan klassifiseres som komedier. Dette legger føringer på hvordan temaene behandles, "...content will be handled differently, and recieved differently when 'told' as a sitcom versus a melodrama" (Dow 1996). En scene fra *Ally McBeal* eksemplifiserer dette. Alvorlige tema i melodrama blir vanligvis dramatisert ved å legge vekt på innlevelse og sympati med karakterene, med stemningsfull musikk som viktig virkemiddel (derav melo-drama). I *Ally McBeal*, derimot, brytes handlingens fremdrift med elementer som trekker seerens oppmerksomhet vekk fra det triste i handlingen. Dette gjøres på flere måter i episoden **The Kiss**, i en scene der Allys kjæreste gjør det slutt med henne.

Scenen åpner med en etablerende tagning (establishing shot) som viser kjæresten komme inn i advokatfirmaets resepsjon, der han møter Ally som kommer ut av kontoret. Han trekker henne til side og forteller at han ikke vil treffe henne mer (Bilde 18), og det klippes til Allys sjokkerte ansiktsuttrykk. Men her blir samtalen avbrutt. Det klippes til en søppelbil som tømmer en container, der Ally sammen med søppelet tømmes ned i søppelbilen (Bilde 19). Dette klippet illustrerer det amerikanske uttrykket for å bli slått opp med, 'get dumped', på en bokstavelig måte, og skaper en slags 'comic relief' til den triste handlingen. I stedet for å forsøke å skape innlevelse ved å fremheve karakterenes følelser, viser serien på denne måten 'forstyrrende' element, både fra det fiktive univers og med klipp som fungerer som 'kommentarer' utenfra.

I *Bridget Jones's Diary* er det særlig avstanden mellom Bridgets ambisjoner og hennes manglende gjennomføring av dem som utgjør det komiske element. De selvironiske beskrivelsene av alle fasesene i hverdagen hennes er sentrale. Vi skal le av Bridget tabber, som fremstilles som tragikomiske. "the 'I' of the memoir-writer is proud and glorious; the diarist's 'I' is a suffering being" (Alain Girard, sitert i Field 1989:147). Som nevnt ovenfor er dagboken preget av frustrasjoner, men disse er beskrevet med en ironisk tone. At Bridget er en 'suffering being' er mer noe hun klarer å skape selv, ved dagbokens dramatisering av hendelsene. 'State of emergency' brukes til å beskrive Judes brudd med kjæresten, til tross for at dette ikke har noen videre innflytelse på Bridgets liv. Når foreldrene har ekteskapsproblemer skriver Bridget "Am I to be the tragic victim of a broken home now, on top of everything else?" (BJD:43). Trevor Field (1989) påpeker britenes lange tradisjon for

en ironisk bruk av dagboksjangeren. 1800-tallets britiske dagboksromaner var gjerne parodier, i motsetning til skandinaviske og franske dagboksromaner, som behandlet sjangeren mer seriøst. I denne forstand viderefører *Bridget Jones's Diary* en lengre tradisjon innenfor britisk litteratur. Den presenterer en karakter med et ironisk blikk på seg selv.

Fordi dagboken pr. definisjon er tanker en kun deler med seg selv, gir dette forfatteren mulighet for å la Bridget tenke ganske politisk ukorrekte tanker. Det samme gjelder Allys voice-over og visualiseringer. De er private og unndratt fra den 'offentlige' fortellingen. Komadiesjangeren åpner muligheten for å utforske noen problemstillinger som er vanskelige å diskutere i den politiske offentligheten. "(...) comedy allows for the breaking of taboos; the saying of that which would not normally be said" (Goodman 1992:288). Både *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* bruker denne muligheten til å diskutere 1990-tallets single kvinner og feminisme.

Litteraturviteren Lizbeth Goodman (1992) beskriver om vitsen som sjanger, og mener at forutsetningen for at den er morsom, er at publikum kjenner den normen vitsen bryter med eller spiller på. I vårt tilfelle er denne normen antakelsen om at det i dag er likestilling mellom kjønnene i samfunnet og at kvinner opplever jobben sin personlig tilfredsstillende på samme måte som menn, og at de ikke trenger et romantisk forhold for å føle seg lykkelige. Komedien oppstår blant annet som resultat av Bridgets og Allys usensurerte ironiske kommentarer som bryter med denne normen. Som vi skal se i neste kapittel har dette bruddet skapt en rekke kritiske reaksjoner fra feministisk hold.

3. Symbol på feminismens død?

*Look at me: I'm a strong, working career girl who feel empty without a man.
The National Organisation for Women have a contract on my head.*²¹

-Ally McBeal-

Bridget Jones og Ally McBeal oppfattes innenfor den populærkulturelle diskurs som et tidsriktig bilde av enslige unge kvinner. Selv om handlingen i serien og boken sjelden oppfattes som realistisk, oppleves karakterenes personlige, etiske eller følelsesmessige dilemma som realistiske. Dette er bakgrunnen både for suksessen og kritikken. "[Bridget Jones's] hilarious diary presents a perfect zeitgeist of single women woes", kan vi lese på bokens bakside. "There's a lot of women out there like Ally McBeal" hevder Lisa Nicole Carson, som spiller Renee i *Ally McBeal*.²² Nettopp fordi de antas å si noe om dagens unge kvinner, har disse karakterenes popularitet blitt problematisk og utsatt for feministisk kritikk. Amerikanske feminister har gått så langt som å betegne dem som et tilbakeslag for feminismen. I dette kapittelet vil jeg se nærmere på hva den feministiske kritikken består av, hvilken forståelse av populærkulturen som ligger til grunn for den, samt deres tilnærming til medietekster og medieresepsjon.

Bonnie J. Dow (1996) beskriver hvordan feminisme igjen har blitt et populært tema i populærkulturen på 1990-tallet. Mediene har skapt en trend i utforskingen av feminismens status, og "publications as diverse as *Esquire*, *Cosmopolitan*, *The Atlantic* and *Newsweek* have hyped the issue on their covers" (Dow 1992:204). Som vi har sett ovenfor, har dette også vært tilfelle i den norske offentligheten. Diskusjonen av feminismen i disse forskjellige nyhets- eller faktabaserte diskursene har blitt fanget opp i fiksjonstekster som *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*.

Det er imidlertid viktig å understreke at verken *Bridget Jones's Diary* eller *Ally McBeal* utgir seg for å være feministisk litteratur eller feministisk TV-serie, selv om de begge har referanser til feministiske tema og kommenterer de populære mediens diskusjonen av feminismen. Bakgrunnen for kritikken har vært presentasjon av *kvinner* i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*, ikke deres referanser til feminismen. Antakelsen i kritikken av *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* er at de gjennom presentasjonen av disse kvinnene presenterer et argument i diskusjonen av feminisme. "Ally McBeal suggests that women today are so

²¹ Ally McBeal i episode 6, sesong 2, 'The Promise'

²² Sitatet er hentet fra *The Life and Trials of Ally McBeal*

beyond feminism that we've come out the other side – it's strong to be self-diminishing, (...) brave to be a wimp", skriver Joyce Millman (1997) i nettmagasinet *Salon*. Slik forutsettes det at representasjon av kvinner i mediene alltid har feministiske implikasjoner, til tross for at produsentene i utgangspunktet ikke skapte disse fiktive kvinnene som kommentarer i en feministisk debatt.

Politisk ukorrekte karakterer

*We have to live by this polite societal way that we've all been taught how to live and the show kind of breaks through that.*²³
-Calista Flockheart-

Med feminismens inntog i offentligheten har det oppstått en rekke uformelle regler for hva man kan si eller ikke si dersom en regner seg som feminist eller karrierekvinne. Ironisk nok har feminismens kamp for kvinners rett til å være akkurat slik de ønsker skapt nye normer for hva som er akseptabelt. Den 'nye' tredjebølge-feminismen som ble diskutert ovenfor har forsøkt å utvide disse grensene, ved å understreke at man ikke trenger være verken lesbisk eller mannehater for å være feminist. *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* utfordrer grensene for den kvinnelige identitet ved å vise to vellykkede karrierekvinner som ikke fyller rollen som sterk og uavhengig. Begge er opptatt av sitt utseende, og av å fremstå som seksuelt attraktive for menn. De går med korte skjørt på arbeidsplassen og liker å få oppmerksomhet rundt seg selv. Når de blir avvist eller har andre negative erfaringer med menn, trøstespiser de og søker støtte hos sine venner. Og de drømmer begge om den dagen de skal oppleve lykken med stor L: med karriere, mann og barn.

Ally McBeal har vært en kontroversiell TV-serie helt fra første episode, på grunn av dens markante brudd med hva som i USA oppfattes som politisk korrekt. I et intervju med magasinet *Entertainment Weekly* forteller Kelley at han var bevisst seriens kontroversielle konsept. "I was braced for criticism: How dare you create an intelligent woman with a successful law career and depict her with this void because she's emotionally starved without a man in her life" (Svetkey udatert a). Dette skulle også bli hovedkritikken av serien. Allys livsfilosofier, komprimert i hennes 'McBealisms', bryter alle regler for hva en karrierekvinne skal tenke. "I plan to change the world. I just want to get married first". Bridget uttrykker samme tankegang, når hun skriver "Ugh. Cannot face thought of going to work. Only thing

²³ Calista Flockheart i *The Life and Trials of Ally McBeal*

which makes it tolerable is thought of seeing Daniel again..." (BJD 1996:17). At en kvinne i dag er like opptatt av å skaffe seg en mann som en karriere, fremstår for feministene som et gufs fra 50-tallet. "Vi trodde unge kvinner i 2000 var mindre avhengige av menn enn jomfruene fra 1800. Helen Fielding ser ut til å mene at vi tar feil", skriver Arnhild Skre (1999) i en anmeldelse av *Bridget Jones's Diary* i *Aftenposten*.

Feminisme: det handler om meg

Det største angrepet på Bridget og Ally kom fra *Time Magazine* i juni 1998. På forsiden av magasinet er Ally avbildet som siste i rekken, etter Susan B. Anthony, Betty Friedan og Gloria Steinem, og under bildet av henne spør *Time* "Is feminism dead?" (Appendiks C). I artikkelen 'Feminism: It's all about me' skriver Gina Bellafante nærmest feminismens forfallshistorie med utgangspunkt i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*. "(...) feminism today is wed to the culture of celebrity and self-obsession (...) much of feminism has devolved into the silly. And it has a powerful support for this: a popular culture insistent on offering images of grown singel women as frazzeled, self-absorbed girls" (Bellafante 1998). Bellafantes kritikk er todelt. På den ene side kritiserer hun unge feminister for å være selvopptatte. Den tidligere nevnte tredjebølge-feministen Rebecca Walker kritiseres, sammen med andre unge feminister, for å være apolitisk og for lite orientert mot sosial endring. I forlengelsen av dette argumentet kritiseres også populærkulturen for å være apolitisk og for deres fremstilling av kvinner. *Bridget Jones's* og *Diary Ally McBeal* kritiseres for å gjøre det politiske personlig i motsetning til andrebølge-feministenes parole 'det personlige er politisk'. David E. Kelley og Helen Fielding fremstiller voksne enslige kvinner som verken har kontroll over sine yrkesliv eller privatlivet. Bridget og Ally kritiseres også for å være urealistiske, "Few women alive haven't dwelled on relationships, but most manage to concern themselves with other things too" (Bellafante 1998).

Avisen *The New York Times* kom med liknende kritikk. Alex Kuczynski skriver "Bridget Jones makes me ill. (...) [reading the book] was like stumbling across open-heart surgery on the Learning Channel – appalling, but hard to turn away from". Her er det fremstillingen av Bridget som er problematisk. "...she leaves no doubt about the single state: the unattached woman is a simpleton, a spinster, someone worthy of a derogatory label" (Kuczynski 1998). Også her fremheves mangelen på likhet mellom de fiktive og empiriske kvinnene. At Bridget bruker to timer på å lete etter riktig strømpebukse er ikke realistisk, påpeker Kuczynski. Derfor kan hun heller ikke kjenne seg igjen i Bridget. Hun påpeker også

at hun forstår at *Bridget Jones's Diary* er satire, men likevel, "her foolishness cannot be excused" (Kuczynski 1998).²⁴

Dette illustrerer poenget om at fiksjonskarakterer i høyeste grad er del av vår virkelighet, og at fiksjonen har stor innflytelse på hvordan vi diskuterer samfunnstema. Det interessante med *Time*-artikkelen er at Ally blir kritisert som om hun var en feminist, til tross for at hun kun er en fiksjonsfigur. Det er også interessant at hennes antatte innflytelse på den feministiske diskursen likestilles med feminister som Betty Friedan og Gloria Steinem.²⁵ Denne feministiske kritikken tillegger med dette kvinnelige fiksjonsfigurer stor innflytelse på sitt publikum, derfor blir det viktig for dem at denne innflytelsen skal gå i en retning som de oppfatter som politisk korrekt.

Populærkulturens funksjon for sitt kvinnelige publikum

*The problem with Bridget and Ally is that they are presented as archetypes of single womanhood even though they are little more than composites of frivolous neuroses*²⁶
-Ginia Bellafante-

Det er flere problematiske aspekter ved denne typen kritikk. For det første kritikken av Bridget og Ally som fundamentalt forskjellige fra den empiriske kvinnelige del av befolkningen. Dette kommer tydelig fram i Bellafantes artikkel. "Is Ally McBeal really progress? Maybe if she lost her job and wound up a single mum we could start a movement again". Som nevnt ovenfor antar en slik kritikk at mediene er noe som er 'utenfor' samfunnet og har som oppgave å gi et speilbilde av denne. Fra et poststrukturalistisk ståsted, som denne oppgaven bygger på, blir dette problematisk idet ethvert mediebudskap er en ytring, et bidrag til diskusjonene av kulturelle dilemma. Å sette fiksjonskarakterer opp mot empiriske kvinner er et uttrykk for en tradisjon medieviteren Ien Ang (1997) kaller "the role/image-approach" (:161). Hun understreker et viktig problem med denne tilnærmingen, "...it implies a rationalistic view of the relationship between image and viewer, it can only account for the popularity of soap operas among women as something irrational" (1997:162). Kritikken av *Ally McBeal* i *Salon Magazine* er et særlig tydelig eksempel på denne kritikkens manglende

²⁴ På samme måte har *Ally McBeal* blitt kritisert for å fremstille det som uproblematisk at Allys kjæreste Greg var svart, fordi det ville vært et problem i virkeligheten (Tjomsland 1999).

²⁵ NOW, National Organization for Women, er den største organisasjonen for aktive feminister i USA. På deres nettside er *Time*-artikkelen omtalt, men Bridget og Ally er ikke nevnt. Det NOW derimot reagerer på, er *Times* antydning om at feminismen er død. NOW oppfordrer alle sine medlemmer til å bombardere *Time*-redaksjonen med protestbrev for å understreke at feminismen ikke er død, men høyst levende og aktiv. For NOW var det viktigste *Times* fremstilling av feminismen, ikke fiksjonskarakterenes rolle.

²⁶ Bellafante (1998)

forklaringspotensiale. Joyce Millman (1997) gir to forklaringer på hvorfor kvinner ser *Ally McBeal*. "...either you identify with 'Ally McBeal' to the every core of your being, or you intensely, viscerally detest it, but you nevertheless have some strange, sick need to *torture* yourself with it every week" (Millman 1997, [min kursiv]). Millman hevder at dersom seeren ikke oppfatter seg selv som lik Ally, er masochisme eneste forklaring på hvorfor seeren finner glede i serien. Ikke bare er dette en grov overforenkling av forholdet mellom tekst og leser, men også en ensidig tolkning av teksten.

Feministenes negative tolkning av *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* kan forklares utfra deres syn på populærkulturens *funksjon*. Medieviteren Tone Kolbjørnsen (1992) viser hvordan en retning innenfor den feministiske litteraturkritikken på 1970-tallet mente litteraturens oppgave skulle være å fremstille positive forbilder for kvinner. Denne tankegangen kan knyttes til det idèhistoriker Espen Schaanning (1993) beskriver som 'det moderne prosjekt'. Med romantikken kom ideen om fornuftens selvrealisering i historien, en utvikling som kan styres av mennesket. Slik tenkte litteraturkritikerne seg også at feministisk litteratur kunne bidra til frigjøring av kvinnen. Heltinnen i litteraturen skulle beundres og være et eksempel til etterfølgelse for leseren.

Også innenfor mediekritikken finner vi dette funksjonalistiske perspektivet. Kvantitative tekstanalyser viste at kvinner var statistisk underrepresentert i mediene, og en antok at denne mangelen på positive forbilder hindret rekruttering til den kvinnelige deltakelsen i arbeidslivet (van Zoonen 1994). Kritikken av *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* viderefører dette idealet. Tekstene blir problematiske fordi Bridget Jones og Ally McBeal er dårlige forbilder for unge kvinner, det vil si at de fokuserer for mye på Bridgets og Allys svake sider. Det er ikke vanskelig å oppdage oppfatningen av medienes effekt som ligger bak dette standpunktet. Forholdet mellom mediene og deres publikum svarer til injeksjonsmodellen, der det kvinnelige publikum blir direkte påvirket av fiksjonskarakterene: 'svake' kvinner i mediene gir maktesløse kvinner i virkeligheten, og omvendt.

Ien Ang (1997) argumenterer motsatt at fiksjonskarakterer ikke kan sees som realistiske bilder av kvinner, men heller må vurderes som "textual constructions of possible *modes of femininity*.... In relation to this, they do not function as role models but are symbolic realizations of feminine subject positions with viewers can identify *in fantasy*" (1997:162). Fantasi, understreker Ang, er ikke bare en illusjon, men en del av seerens psykiske realitet. I fantasien gies seerne mulighet til å utforske ståsted som ikke er tilgjengelig i deres virkelige verden, men som like fullt utgjør en midlertidig vei ut av hverdagslivets begrensninger, og et

innblikk i andre subjektiviteter. Som vi så i forrige kapittel, kan de ulike karakterene i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* sees som argument i diskusjonen av kjønn. I denne forstand skaper de ulike ståsteder, eller 'modes of femininity'.

Resultatet av å sette fiksjonskarakterer som forbilder er videre problematisk fordi det innebærer at mediefiksjonen må "innrette seg etter den aktuelle politiske linje" (Kolbjørnsen 1992:30). Bellafante (1998) gir også klart uttrykk for dette idealet i sin artikkel, der hun anklager akademia for at feminismen har fjernet seg fra offentligheten: "Women's studies (...) has focused increasingly on the symbols of the body and less on social action and social change". Problemet med dette perspektivet er at all fiksjon som ikke eksplisitt tar sikte på sosial endring blir anti-feministisk, en påstand som i beste fall er en overforenkling. Den antar at bare forbilder i mediene kan føre til sosial endring.

En slik tilnærming avviser fullstendig de *erfaringene* som kommer til uttrykk i populærkulturen. Kolbjørnsen (1992) peker på at det også finnes en retning innenfor litteraturkritikken som mener litteraturen burde gjengi kvinners erfaringer, og at litteraturen kan ha en *bevisstgjørende* funksjon ved at leseren kjenner igjen noen situasjoner. Helen Fielding brukte sine egne dagbøker som utgangspunkt for historien om Bridget Jones. Boken er i denne forstand basert på noen virkelige kvinnelige erfaringer. I intervjuet med Henne illustreres nærheten til hennes egne dagbøker. "Helen drar ut dagboken for 1978, og slår opp på en helt tilfeldig dag: 'To epler, en jordbæryoghurt, en tallerken müsli, fire fylte kjeks (dette ødelegger dietten)'" (Dybvig 1998:145). Bridget skal ikke være et forbilde, men en kvinne som leseren kan kjenne seg igjen i.

Bakgrunnen for kritikken av Fielding er forestillingen om at når kvinner skriver, gjør de det som representanter for alle kvinner. Når kvinner skriver, er de kvinnelige forfattere, mens menn er forfattere som blir vurdert som unike individer som kun representerer seg selv. De ovenfor nevnte bøkene *Fittstim* og *Råtekst* har, i likhet med *Bridget Jones's Diary*, vært offer for kritikken om at når en skal skrive om kvinner, så skal en representere alle kvinner. Bøkene har blitt kritisert for å bare ha med 'vellykkede' urbane kvinner. Den samme kritikken rettes også mot fiksjonsfigurene Bridget og Ally. Skuespilleren Calista Flockheart, som spiller Ally tilbakeviser kritikken som blir rettet mot Ally som representant for alle unge enslige kvinner.

Look, just because Ally happens to be a woman, all of a sudden she's expected to be this politically correct role model. But this is an individual character - she isn't intended to represent all women. The show isn't saying that all women lawyers are neurotic or vulnerable or wear short skirts. That's just the text Ally is dealing with (Svetkey udatert b).

Som Flockheart påpeker er ikke dette en forventning som rettes mot mannlige fiksjonsfigurer.

Emosjonell realisme, en alternativ identifikasjon

*This is a show with real feeling, real emotions*²⁷

Det viktigste problemet med kritikken av *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* er at den ikke er i stand til å gjøre rede for deres *popularitet* hos det kvinnelige publikum den henvender seg til. Dersom Bridget Jones og Ally McBeal bare tilbyr leseren en negativ selvforståelse, hvorfor har den blitt så populær hos sitt kvinnelige publikum?

Det første denne kritikken overser, er at Bridget og Ally i viktige situasjoner slett ikke er hjelpeløse eller passive. Til tross for at de begge ønsker å finne en mann, har de strenge krav til sine potensielle kjærester. Når Daniel forteller Bridget at han bare er interessert i en tilfeldig affære med henne blir hun sint og serverer han følgende kraftsalve: "'That is just such crap', I slurred. 'How dare you be so fraudently flirtatious, cowardly and dysfunctional? I am not interested in emotional fuckwittage. Goodbye'" (BJD 1996:33). Når Ally i pilotepisoden forstår at hun blir utsatt for seksuell trakassering, tar hun umiddelbart til motmæle. Hun gir Billings beskjed om å slutte, og kaster en bok i hodet hans. Deretter går hun direkte til sjefen sin, som avskjediger Billings.

Det kritikerne kaller negative og svake sider, kan også oppfattes som et realistisk element.²⁸ Fielding reflekterer selv over den kvinnelige karakterens fremstilling i litteraturen. Det var et bevisst valg å *ikke* fremstille Bridget som et uoppnåelig forbilde, men også presentere hennes svake sider, noe som i følge forfatteren gjør henne menneskelig.

I litteraturen er kvinner ofte presentert som ikke-menneskelige. De har aldri bakrus, de oppfører seg pent og banner ikke. Bridget drikker, av og til for mye, hun elsker fest og moro, og det hender at hun dummer seg ut (sitert i Dybvig 1998:145).

Denne menneskeligheten understreker også Calista Flockheart: "one week she's tough, the next she's really weak. I love that. She's *human*" (Svetkey udatert b). Bridget og Ally er ikke heltinne-figurer vi skal beundre, men mennesker med sterke og svake sider. I sin undersøkelse av *Dallas*, fikk Ien Ang liknende svar fra sine respondenter. Karakteren Sue

²⁷ (Goodman 1997)

²⁸ John Fiske (1987) påpeker at begetpet realisme i forhold til mediene ikke er en reproduksjon av virkeligheten, men en reproduksjon av den dominerende oppfatning av virkeligheten, en nærhet til de diskursive konvensjoner som konstruerer en følelse av realisme.

Ellen ble beskrevet som menneskelig og "psychologically believable" (1997:156). Realismen ligger altså ikke i de konkrete situasjonene karakterene befinner seg i, men på et *emosjonelt* nivå. De representerer det Ang beskriver som 'emosjonell realisme'. Hun understreker at identifikasjon med fiksjonskarakterene innebærer en stor emosjonell involvering. Mottakeren engasjerer seg på et følelsesmessig nivå, i en kollektiv fantasi: fiksjonen (Ang 1997). Her viker virkelighetens sannsynlighetskrav for fiksjonens, gjennom dens oppbygging av et emosjonelt dilemma der *følelsene* motiverer karakterenes handlingsvalg. Hvorvidt disse dilemmaene er realistiske eller ikke er irrelevant, så lenge fiksjonen behandler dem alvorlig. Karakterenes følelsesmessige dilemma *føles* reelle for seeren, gjennom fiksjonens melodramatiske skildring (Ang 1997). En slik emosjonell realisme kan forklare Bridgets og Allys popularitet som mer enn ønske om å 'pine seg selv', som Millman kaller det.

Kritikernes lesning av Bridget og Ally som realistiske fiksjonskarakterer gjør at disse emosjonelle dilemmaene framstår som dumme og patetiske. Millman skriver om Ally: "When a guy dumps her, she whines to Billy, 'All I ever wanted was to be rich and successful and to have three kids and a husband who would wait at home to tickle my feet and look at me – I don't even like my hair!' (She dissolves into sobs)" (Millman 1997). Lest bokstavelig fremstår Ally her om en overfladisk karakter som gråter over håret sitt. Sett i sin sammenheng, derimot, er det mer rimelig å tolke denne scenen som uttrykk for en generell fortvilelse over at hun ikke lykkes i kjærlighetslivet. Episoden **The Kiss**, som sitatet er hentet fra, åpner med at Ally og Renee diskuterer hvorvidt Ronald Cheanie er interessert i Ally. Ally tyr til boken *The Rules* for å tolke hans oppførsel, og uttrykker frustrasjon over at hun ikke forstår hans atferd ovenfor henne. 'Er han interessert eller ikke?' er spørsmålet Ally forsøker å finne ut av. Når Cheanie senere i episoden sier at han ikke vil treffe henne igjen, går Ally på unisextoalettet, der hun treffer Billy. Hun uttrykker at hun er lei seg for at Cheanie har dumpet henne. Billy tar henne alvorlig og den triste stemningen underbygges også av rolig melodios underleggingsmusikk. Ally spør Billy hvorfor menn ikke liker henne, og om det er noe galt med henne. Det er her hun kommer med sitatet nevnt ovenfor. Hele scenen har knyttet Allys fortvilelse til bruddet med Cheanie og angsten for å ikke mestre kjærlighetslivet. Slik er det mer rimelig å tolke Allys utsagn som en frustrasjon over avstanden mellom det livet hun har fortalt at hun skal få (du kan få alt), og den manglende oppfyllelsen av dette løftet.

Den emosjonelle realismen underbygges i fiksjonens kontekst. I Bridgets tilfelle fungerer dagbokssjangeren som 'garanti' for realismen i de følelsesmessige utbruddene.

Hennes formidlingsform er pr. definisjon privat og intim. I Allys tilfelle er det voice-over og visualiseringene som gir innblikk i den mentale subjektiviteten. Her skapes et surrealistisk rom, der det undertrykte og ubevisste kommer til uttrykk, i formidlingen av behov, angst og følelser generelt.²⁹ En auctoral forteller kan ikke skildre dette. Monica Rudberg, pedagog og kvinneforsker, skriver om dette intime og ubevisste aspektet ved *Ally McBeals* unisextoalett i artikkelen 'Kroppen kommer hjem: hvordan epistemofilen havnet på Ally McBeals do' (Rudberg 2000). Hennes teoretiske ståsted er psykoanalytisk teori, hvilket jeg ikke vil komme inn på i denne oppgaven. Det viktige i vår sammenheng er understrekelsen av unisextoalettet som arena for diskusjon av private og intime følelser. "[På unisex-toalettet] møtes kjønnene i det mest intime, hvor både private og offentlige hendelser saumfares med alle slags 'epistemofiler' gjemt bak dørene (2000). Unisex-toalettet er et usensurert fristed for verbale og kroppslige tabu.

Postfeminisme?

I diskusjonen av forholdet mellom populærkulturens fiksjonshistorier og feminisme har begrepet post-feminisme dukket opp. Begrepet brukes til å beskrive mediernes bearbeiding av feministiske tema på 1980-tallet (Se for eksempel Dow 1996, Probyn 1997, D'Acci 1992). For mange feminister representerte 1980-tallet et mørkt tiår for feminismen. For fjernsynet som medium innebar dette at en rekke TV-serier med enslige kvinner i hovedrollen, eller med feminisme som tema, ble kansellert (Dow 1996). Susan Faludi (1994) beskriver dette som et tilbakeslag, et motangrep mot kvinner, som også strekker seg utover 1990-tallet. Faludi mener mediene fordøyer den feministiske bevegelsen, ved å tilpasse feminismen til patriarkatet for å motvirke sosiale endringer.

Med forstavelen 'post' indikeres det at kvinnekampen er over, og det er også dette som er den grunnleggende antakelse i det som av feministiske teoretikere kalles de post-feministiske fjernsynsseriene. Disse programmene underbygger de negative stereotypene på feminister, og fremstiller feminismen som irrelevant for kvinner flest (Dow 1996). Samtidig fremmer de tradisjonelle familieverdier som attraktive for kvinner. "Two principles that frame a post-feminist ontology: the world's a crazy place and you have to fight for yourself but at the end of the day you can always go home" (Probyn 1997:130). Postfeministiske TV-serier fastholder at det er grunnleggende psykologiske og emosjonelle forskjeller mellom

²⁹ Begrepet surrealisme brukes her som dikotomi til realisme.

kvinner og menn, og at familieliv og arbeidsliv krever fundamentalt forskjellige verdier og atferd fra kvinnens side, hvilket skaper et problem for henne. Familien idealiseres som en institusjon som beskytter kvinnen fra arbeidslivets frustrasjoner. I serier der arbeidsplassen utgjør det fiktive univers, er karrierekvinnenes personlige problem tilbakevendende tema.³⁰ Å konkurrere på menns arena, går på bekostning av deres romantiske forhold og generelt deres mentale helse (Dow 1996). "The ticking of the clock and the search for a mate reproduces an individual urgency masked as an historical one. One of the ways in which post-feminism is effective is precisely this marking of urgency as 'the problem' for women in the late eighties" (Probyn 1997:131).

Noen av disse karakteristikkene av privatlivet finner vi igjen i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*. Både Bridget og Ally er 'ufrivillig' single, de ønsker helst å være i et forhold. En av hovedgrunnene til at det er problematisk for dem å være single, er at de er rundt 30 år. Dermed opplever de at de har hastverk med å skaffe seg familie, 'utvalget' i menn minsker formelig fra dag til dag, og den biologiske klokken minner dem på at de ikke er fruktbare for evig tid. Disse aspektene kritiserer Sarah Vowell som "post-feminism and decidedly post-Cold War" (1998). *Newsweek* beskriver også *Ally McBeal* som postfeministisk. "Ally is the quintessential postfeminist. She has all the professional advantages Mary [of The Mary Tyler Moore Show] never had, but unlike her more traditionally sitcom sister, she doesn't want to make it on her own" (Levine 1999:128).

Bridget Jones's Diary og *Ally McBeal* skildrer også problemene Bridget og Ally opplever ved å delta i yrkeslivet. I sin andre jobb blir Bridget stadig ydmyket av sin sjef Richard Finch, som gjør henne til latter foran de andre kollegene og ser på brystene hennes når han snakker til henne. Ally blir seksuelt trakassert i pilotepisoden, og sier oppgitt til Renee "Let's face it, I'm a little girl playing in an old boys club."³¹ Jobben fremstilles også som hinder for at hun skal treffe en mann. Fordi jobben hennes tar så mye tid, opplever hun det som håpløst å treffe menn, hun treffer bare advokater, som i hennes øyne ikke er noe fullgodt alternativ.

³⁰ Dow kaller disse 'professional serial drama', og nevner *LA Law*, *Hill Street Blues* og *St.Elsewhere* som eksempler.

³¹ Sitatet er hentet fra pilot-episoden

Det er imidlertid vesentlige brudd med postfeminismen i denne sammenheng. I det postfeministiske verdensbildet er et av kvinnenes største problem i arbeidslivet at det kreves fundamentalt forskjellige egenskaper i det private og det offentlige liv. I Bridgets og Allys tilfelle viser det seg imidlertid at det nettopp er evnen til å *kombinere* disse egenskapene og erfaringene som gjør at de lykkes i sitt arbeid. Ally har oppnådd en slags 'ekspert'-status når det gjelder å megle i personlige konflikter mellom klienter, samtidig som hun også behersker den mer rasjonelle argumentasjonen i rettsakene.

Bridget Jones's Diary og *Ally McBeal* karakteriseres av tvetydighet i sitt forhold til feministiske tema, og som vist ovenfor [kap 2], finnes det flere ulike 'stemmer' i tekstene. Slik skapes muligheten for å presentere ulike standpunkter i en og samme historie, samt sette dem opp mot hverandre i bruken av ulike karakterer som 'personifiserte' argument. Dette ser vi i beskrivelsen av Bridget og vennenes diskusjon av menn på en kafé.

'And men like Richard,' fumed Sharon, 'play on the chink in the armour to wriggle out of commitment, maturity, honour and the natural progression of things between a man and a woman.'

By this time Jude and I were going, 'Shh, shhh' out of the corners of our mouths and sinking down into our coats. After all, there is nothing so unattractive to a man as a trident feminism (BJD 1996:20).

Sharons feministiske argument kontrasteres av Bridgets postfeministiske engstelse for at feministiske standpunkt skal gjøre henne mindre attraktiv for menn. Den samme ambivalensen uttrykker Ally når hun sier: "I plan to change the world, I just want to get married first."

Fiksjonens diskursive rammer

I en 'dokumentar' om *Ally McBeal*, *The Life and Trials of Ally McBeal*, beskriver programlederen Bill Maher konseptet for serien: "Think: Ken Starr meets Larry Flynt". Bill Maher er vert for talkshowet *Politically Incorrect*, som sendes på ABC i USA.³² Til tross for at beskrivelsen av serien ikke er særlig presis, ligger det en understrekelse av det spektakulære og kontroversielle som et vesentlig element i seriens appell. I dette programmet uttaler skuespillerne i *Ally McBeal* seg om den feministiske debatten rundt serien, samtidig som de deltar i den bredere samfunnsdebatten ved å uttale seg om enslige kvinners status i samfunnet. Fakta og fiksjon er i dette programmet to sider av samme sak. Ikke bare er kjønn

³² vist på tv2 12. januar 1999

en språklig konstruksjon, men en konstruksjon som skapes i meningsbrytingen mellom virkelige mennesker og fiksjonskarakterer.

Med den feministiske kritikken og debatten rundt *Bridget Jones's* og *Ally McBeal Diary* har Helen Fielding, David E. Kelley og skuespillerne i *Ally McBeal* blitt nødt til å forholde seg samfunnsdebatten de har utløst. Helen Fieldings respons til kritikken av Bridget går mer generelt på komediens forhold til feminismen.

We've got to be able to have comic heroines without being so terribly anxious about what it says. We're not equal if we're not allowed to laugh at ourselves. Maybe it's to do with confidence, since being able to laugh at yourself is a mark of it (sitert i Applewhite udatert).

Helen Fielding tilbakeviser den feministiske kritikken, for henne var det et bevisst valg å ikke fremstille Bridget som et uoppnåelig forbilde. David Kelley understreker, som diskutert ovenfor, at Ally ikke er personifisering av hans kvinnesyn generelt. "When we first heard that women all over are identifying with her, we just went, 'uh oh', because you know some of the things you're going to have Ally doing you don't want perceived as being your assessment of womankind" (Levine 1999:135). Han forbeholder seg retten til å lage en serie om *en* kvinne uten å ta på seg ansvaret for å representere *alle* kvinner. Det er likevel klart at Fielding og Kelley deltar i diskusjonen av enslige kvinners status i dagens samfunn gjennom fiksjonsfigurene Bridget og Ally.

Skuespillerne i *Ally McBeal* uttrykker også sine standpunkt i forhold til enslige kvinners dilemma. Calista Flockheart beskriver hvordan unge kvinners utallige muligheter kan oppleves som et problem.

What are we supposed to do? (...) We have so many choices. We are women who are told, 'You can have it all! You can have a career; you can have a husband; you can have a child!' And suddenly, now, if you don't do all of that, you're a failure (Calista Flockheart i Levine 1999).

Portia de Rossi, som spiller Nelle, påpeker også unge kvinners problem med å møte alle forventningene. "We're supposed to be selfsufficient, and really ambitious in a workplace, but at same token we're expected to find a perfect partner and to find love". Flockheart og de Rossi fremstiller feminismens resultat som at kvinner kan velge hva som helst, men at dette har blitt en belastning idet det forventes at de velger *alt*, og i denne sammenheng blir det en konflikt mellom yrkeskarriere og kjærlighetsliv.

Det er dette diskursive aspektet som burde legges til grunn for den feministiske kritikken. Fiksjonen er med på å definere vår oppfatning av kjønn, den setter språklige

rammer for hvordan samfunnet oppfatter og diskuterer femininitet og maskulinitet, og det er i denne grad Bridget og Ally forholder seg til den empiriske befolkningen. Hvorvidt de likner empiriske kvinner, eller er forbilder for dem, er i denne sammenhengen ikke relevant. Kjønnforskner Elspeth Probyn deler perspektivet på fiksjonen som en del av en bredere diskurs rundt kjønn og kjønnsroller.

As a woman in my early thirtysomething (...) I am a ripe candidate for the kids and home hype. While I am certainly not saying that the post-feminist discourse describes my life and my options, it does, none the less, provide a public language to talk about me and other similar women - it may even provide women with words to talk about themselves (Probyn 1997:133).

Det avgjørende er hvordan språklige termer styrer hvordan vi diskuterer og oppfatter femininitet og maskulinitet. "They [discourses] draw actual women to conversations about actual families and homes" (Probyn 1997). Fiksjonens forhold til sitt publikum går ut på å sette språklige rammer for den offentlige diskusjon av kjønn, eller deres (re)produksjon av forestillinger om kjønn.

Just looking: diskusjon av feminisme i *Ally McBeal*

Vi har sett hvordan *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* uttrykker ambivalens i forhold til feministiske tema, og at karakterene representerer ulike argument. Dette illustreres særlig tydelig i episoden **Just Looking**, der ett av temaene er gjørmebryting.

Spørsmålet om hvorvidt gjørmebryting er nedverdiggende for kvinner diskuteres i en rettssak der Cage/Fish & Associates forsvarer Ling, som er eier av en slik gjørmebryte-klubb. Ling saksøkes av MOPE (Mothers Opposed to Pornographic Entertainment), som hevder at klubben hennes ødelegger ryktet til nabolaget. Jeg vil analysere denne handlingstråden nærmere for å se hvilke posisjoner eller ståsted som skapes i forhold til det feministiske aspektet ved saken. Rettssaken dreies raskt vekk fra spørsmålet om bryteklubbens plassering i nabolaget til en diskusjon av hvorvidt gjørmebrytingen er nedverdiggende for kvinner.

Fra begynnelsen representeres to holdninger til saken. Georgia, Ally og Billy mener klubben gjør kvinner til objekter, mens Richard og Ling er uenige og hevder at det er menn som utnyttes fordi de ikke kan styre sine seksuelle lyster. Nelle presenterer rettssaken for de andre advokatene på personalmøtet. Hun forklarer at Ling kjøpte klubben for å skaffe seg skattefordeler, men valgte å beholde den da det viste seg at hun tjente penger på den. Richard er åpenbart begeistret for klubbens konsept, mens Ally, Georgia og Billy er ironiske og

skeptiske til klubben og saken. De ønsker ikke ha noe med denne saken å gjøre, og protesterer høylydt når Richard vil at Ally og Georgia skal assistere Nelle i denne saken, for å skape et kvinnelig 'dream team'. De overstyres likevel av Richard som ber dem gjøre det som en personlig tjeneste for han.

Nelle ber Richard og John sjekke klubben for å se om den tillater seksuelle berøringer eller nakenhet. Etter å ha vært i klubben konkluderer de med at dette ikke forekommer, men vi ser likevel at klubben i høy grad spiller på sex. Lokalet er fylt av menn som plystrer og jubler over kvinnene som gjørmebryter, og Richard selv gjør seksuelle tilnærmelser til flere av servitrisene.³³ I denne situasjonen ser vi også forskjellen mellom Richard og John. Mens Richard tydelig koser seg i denne klubben, er John hele tiden skeptisk og rynker nesen. Han deltar ikke slik de andre mennene gjør, og får antrekket tilsølt av gjørmesprut fra scenen. Serien presenterer her to ulike mannlige holdninger til gjørmebrytingen.

I rettssalen representerer Mrs. Stokes, talskvinnen for MOPE, det politisk korrekte feministiske standpunkt. Gjørmebryting reduserer kvinner til sexobjekt, og skaper et negativt bilde av kvinner. Nelle trekker sammenlikninger til sexscener i filmer og spør Mrs. Stokes om disse er nedverdiggende for kvinner. Mrs. Stokes svarer nei, og begrunner det med at skuespillerinner tjener "tons of money". Med dette svaret undergraves det feministiske standpunktet. Mrs. Stokes klarer ikke forsvare sitt feministiske standpunkt på prinsipielt grunnlag. Hennes argument er at jo mer kvinnen tjener, jo mindre nedverdiggende er det å være naken. Mangelen på gode argument gjør at hun mister sin troverdighet. Ally og Georgia er heller ikke overbevist av Mrs. Stokes argumentasjon, scenen avsluttes med et bilde der de ser på Mrs. Stokes og rynker øyenbrynene.

Lings standpunkt underbygges i høyere grad av gode argument. Hennes perspektiv er at menn er 'neandertalere' som styres av sin penis, 'the dumb stick'. Dette utnytter kvinner, og Ling forteller at kvinnene i hennes klubb tjener meget godt. Hun hevder at klubben hennes nedverdiger menn mer enn kvinner. "Go into that club, you come out of with a lower opinion of men. Trust me". Dette standpunktet underbygges av de andres reaksjoner til hva hun sier. Motpartens advokat spør Ling hva hun ville svart hvis niesen hennes ønsket å bli gjørmebryter. Ling svarer raskt "As opposed to a nephew who says he wants to play football so he can eat, get fat and block?" Her klippes det til Ally som smiler. Ling fortsetter, "As opposed to a niese who says 'Auntie. I wanna be a figurescater...!'" Det klippes til motpartens

³³ Richards seksuelle fetish er 'hakelapper', huden under haken, og han beføler servitrisene på dette området og lukter på fingeren sin etterpå.

advokat som kikker mot dommeren for at han skal avbryte Ling, men hun fortsetter: "...put on tight sexy leotards and win a gold medal?" Vi får se dommeren som kikker ned, mens Ling sier: "As opposed to a niece who says: Auntie, I wanna be an actress and pretend to fornicate on a 70 mm screen with dolby sound?" Gjennom Lings tordentale ser vi hvordan de andre karakterene forbløffes av hennes argumentasjonsrekke, og hun overkjører motpartens advokat. Ling hevder at det som virkelig undertrykker kvinner er alle kravene til skjønnhet, at de må sminke seg, gå med høye hæler og fjerne celulitter.

Dette siste argumentet står i kontrast til en senere scene, der Ling sitter og sminker seg på Nelles kontor. Hun underkaster seg ubesværet det 'skjønnhetstyranniet' hun angrep i rettssaken. Nelle reagerer på denne inkonsistensen og spør Ling om hun har det morsomt med denne saken. Ling svarer at hun foretrekker å saksøke, men "a defendant's nice too, I get a martyr glow". Nelle provoseres av at Ling ikke reflekterer over sakens bredere relevans for andre enn henne selv. Her inntar Nelle det feministiske standpunktet som svarer til Mrs. Stokes. Hun forteller om en episode der hun møtte en gammel kollega på butikken som ikke kjente henne igjen fordi hun ikke var sminket. "The point is: Progress aside, women are still things to be looked at. Objects. These clubs don't help". Deretter forteller Nelle at hun ikke vil komme med den avsluttende kommentaren i rettssaken. Vi forstår at begrunnelsen er at hun er uenig med Ling.

Nelle er likevel mer ambivalent i forhold til saken enn Ally og Georgia. Som siste vitne innkaller hun en mannlig advokat som velger å jobbe som stripper. Nelle stiller han de samme spørsmålene som hun ville stilt en kvinne; om han føler seg nedverdighet og som et offer. Ally og Georgia er lite fornøyd med dette vitnet, og konfronterer Nelle. Hun smiler og spør om noen så på den mannlige stripperen som et offer. Ally svarer "It's not the same", men problemstillingen utforskes ikke videre. Her lar serien spørsmålet stå åpent for seeren, hvilket underbygger ambivalensen i forhold til temaet.

Seriens 'holdning' til temaet er også tvetydig i presentasjonen av Richards avsluttende kommentar. Han åpner med "Frankly, I'm tired of this equality thing". Denne setningen etterfølges av en underleggingslyd av en slag på en blikktromme. For seere som kjenner denne serien, undergraver denne lyden Richards påstand. Første gang vi hørte denne lyden, var på unisextoalletet, der John forklarte Richard at han hørte kirkeklokker når selvtiliten hans var god og da gjorde han det bra. Richard mentale 'klokkelyd' er totalt mislykket i forhold til Johns, hvilket illustrerer deres ulike juridiske kompetanse. I gjennom flere episoder har denne lyden blitt spilt i sammenhenger der Richard gjør tabber. På denne måten

undergraves utsagnet av lydbildet. Den samme lyden høres igjen etter at dommeren har sagt at han dessverre må la Ling vinne. Dette leder seeren til å tvile på om dommerens avgjørelse var riktig. Denne tvilen gjenspeiles i karakterene, Ally, Georgia og Nelle viser ikke glede for at de har vunnet saken.

Problemstillingen polariseres mellom dem som ser kvinnen som offer, og dem som ser mannen som offer for sin seksualitet. Ling og Richards syn på kjønn kan beskrives som en biologisk essensialisme. Ling argumenterer med at fordi menn har penis, mangler de kontroll over sin atferd og kan ikke holdes ansvarlig. Kvinner, derimot, har kontroll over sin seksualitet og kan dermed kontrollere og utnytte mannen. Richard hevder at testosteron gjør det umulig for menn å ikke være opptatt av sex. Han hevder at når menn kommer i puberteten blir de delvis idioter. De blir så sexfikserte at de lurer på om de er perverse. Men i en gjørmebryte-klubb kan menn oppdage at de er normale, og dette er med på å bevare menns mentale helse, hevder han.

Som en slags midtposisjon finner vi Nelle, som mener at gjørmebryting ikke bidrar til det feministiske prosjekt, men som også stiller spørsmålet om hvorvidt forestillingen om kvinnen som offer kan være stigmatiserende. Hvorfor er en kvinne som tjener penger på sin seksualitet pr. definisjon et offer, mens en mann som gjør det samme ikke er det? Serien svarer ikke på dette spørsmålet, verken eksplisitt eller implisitt. Også episodens slutt åpnes, ved å så tvil om hvorvidt dommerens avgjørelse var korrekt.

Denne analysen tjener som eksempel på hvordan seriens behandling av feministiske tema er mer kompleks enn det den feministiske kritikken tilsier. Presentasjonen av kvinner og feministiske standpunkt er ambivalent og skiftende, og teksten har ikke kun en mening. Det er snarere et kjennetegn at flere motstridende meninger settes opp mot hverandre i narrasjonen.

4. Forankring i senmodernitetens identitets-dilemma

Moralsk panikk

Populariteten til to karrierkvinner som fremstår som usikre og som lengter etter å bli gift, i en tid der kvinners vilkår i arbeidslivet aldri har vært så gode, skapte frykt blant feminister for at dette skulle få negativ innflytelse på det empiriske publikum. Som vi har sett ovenfor, ligger det en effekttankegang bak denne kritikken. En antar at det kvinnelige publikum og feminismen som bevegelse passivt vil påvirkes av Bridget og Ally, hvilket resulterer i en svekkelse av feminismens og kvinners stilling i samfunnet.

Den feministiske kritikken betegnes av en rekke elementer som medieviteren Kirsten Drotner (1990) identifiserer som fellestrekk for det hun kaller *mediepanikker*. "Voksne eksperter(...) definerer det nye massemediet som et sosialt, psykologisk eller moralsk problem (eller blandinger av alle tre aspekter), hvoretter de påtar seg rollen som problemløser (Drotner 1990:133). Selv om Drotner i hovedsak snakker om reaksjoner på nye medier, finner vi de samme reaksjoner på nye medieinnhold. Hun understreker mediepanikken som et maktrekskap i kampen mellom ulike motsetninger i moderniteten.³⁴ "...mediepanikkens diskurs [er] en maktdiskurs som dreier seg om retten til å definere kulturelle kvalifikasjoner og normer" (Drotner 1990:140). Feministenes reaksjoner på og fordømmelse av *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* kan derfor sees som utspill med sikte på å beholde retten til å definere hva som er feministisk, eller anti-feministisk.

Drotner forklarer hvorfor panikkene dreier seg rundt kulturelle produkt, ved å vise til tre grunnforutsetninger som mediepanikkene har felles. Det første er et kulturelt aspekt, der gjenstanden for panikkene defineres som motsetninger til høykulturelle produkt. Som populærkulturelle produkt beskrives de nye mediene eller produktene med populærkulturens negative assosiasjoner. Dette kobles med det andre aspektet, som Drotner kaller det sosial-psykologiske aspekt. Mediepanikkene bygger på antakelsen om at mediene har en umiddelbar effekt på oss, som vi har sett ovenfor: at sterke heltinner gjør de kvinnelige mottakerne handlekraftige, og omvendt. Mediepanikkens tredje forutsetning kobler sammen de to første, slik at "kulturell og menneskelig utvikling [blir] del av en og samme

³⁴ Drotner forstår *modernitet* som "kulturelle og bevissthetsmessige prosesser som vi tolker våre erfaringer gjennom og bruker til å søke å komme overens med konfliktene i moderniseringen" (Drotner 1990:135).

dannelsesprosess" (Drotner 1990:146). I vårt tilfelle ligger det implisitt i den feministiske kritikken at kvinners involvering med *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* står i opposisjon til deres 'dannelse' til 'riktige feminister', slik kritikerne vil ha dem. I sin artikkel i *Time Magazine*, gir Ginia Bellafante også populærkulturen skylden for det hun kaller en økende individualisering av feminismen som bevegelse.

Drotner forklarer mediepanikker som en generasjonskamp. I vårt tilfelle kan panikken over *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* forklares som en kamp mellom ulike *feministiske* generasjoner. Den feministiske kritikken (som uttrykker andrebølge-feminismens holdninger) forsøker å fastholde sin definisjon av feministisk kultur som en kultur av forbilder. Dette perspektivet trues av *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*, og kritikken av disse er nødvendig for at disse feministene skal beholde sin definisjonsmakt. Drotner konkluderer også med at mediepanikkens diskurs er forsøk på å bevare eksisterende maktforhold. Som vi så i kapittel 1 utfordrer tredjebølge-feministene feminismen som universelt prosjekt. Bellafante kritiserer også unge feminister for å være selvopptatte og apolitiske. Når tredjebølge-feminismens kritikk faller sammen med populariteten til fiksjonskarakterer som Bridget og Ally, kommer det derfor en forsvarsreaksjon.

En moralsk panikk uttrykker en sosial og kulturell maktkamp, og det som skiller den ut som en panikk, til forskjell fra en debatt, er blant annet de sterke følelseladete ytringer som framsettes. Som vi har sett ovenfor underbygger Alex Kuczynski (1998) sin kritikk av *Bridget Jones's Diary* ved å vise til sine sterke følelser overfor boken "Bridget Jones makes me ill. She gives me a headache; she makes my stomach hurt and my heart heavy".

Vi har tidligere sett hvordan *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* representerer en emosjonell realisme. Leseren eller seeren engasjerer seg i Bridgets og Allys emosjonelle dilemma, uavhengig av karakterenes ytre rammer. Dette kapittelet skal se nærmere på hvordan *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* diskuterer identitetsdilemma som er forankret i vår samtid. Det følgende kapittel tar derfor utgangspunkt i tekstenes mer overordnede tema. Kjønnss forsker Wenche Mühleisen kommenterer *Bridget Jones's Diary* i et intervju i Dagbladet. "Boka er en suksess fordi den tar opp en del kulturelle og sosiale dilemma kvinner møter. Det er sterke forventninger til hvordan du skal 'være' ditt kjønn på en korrekt måte" (Solbrække og Sletten 1999). Som vi har sett i kapittel 2 og 3 er denne diskusjonen av kjønnsroller sentral i både *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*. Karakterene utgjør elementer i diskusjonen av noen spenninger i unge karrierkvinnens selvkonstruksjon og

deres forhold til samfunnet rundt dem. Et slikt perspektiv vil forklare populariteten til de to produktene uten å redusere publikum til passive og lett påvirkelige mottakere, slik den feministiske kritikken gjør.

Nærhet til empiriske problemstillinger

Som invitasjon til en slik identifikasjon problematiserer *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* tema som angår det publikum de henvender seg til, som vi har sett ovenfor: enslige unge kvinner. Journalist Veronica Chambers skriver i *Newsweek* "Ally has clearly struck a nerve with twentysomething women who feel both excited and confused by the choices bestowed upon them by the feminist movement. They understand Ally's big question: 'If I have it all, can I be happy?'" (Chambers 1998).

Som populærkulturelle produkt tilbyr *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* særskilte lesergleder. Ien Ang peker på at populære lesergleder først og fremst skriver seg fra gleden ved *gjenkjennelse* (Morley 1992). Identifikasjonen med fiksjonskarakterene finner sted dersom "the characters ... are presented as living in situations comparable to those of significant numbers of their audiences" (Morley 1992:31). Medieviteren Michael K. Saenz identifiserer fjernsynsseing som en 'kulturell praksis', en arena for publikums konstruksjon av kultur (1994). Han anser derfor publikums seergleder som todelt, en kombinasjon av narrative gleder med bredere sosiale rammer.

Television (...) imbues the aesthetics of textual and narrational appreciation with an inherently social scope: aesthetic sensibility applied to television becomes an address of several registers of social meaning, and thus a critical kind of self-construction and orientation within simultaneous discourses (Saenz 1994:578).

Som vi har sett ovenfor innebærer perspektivet på mediene som kulturelle barometer at mediene både reflekterer og skaper kulturelle endringer. Som kommersielle produkt forsøker de å 'ta pulsen' på samfunnet og fange opp hva de oppfatter som trender. *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* er interessante i den grad de fungerer som "a component of 'doxa' used in the production of social practices" (Saenz 1994).

En rekke utviklingstrekk i samfunnet skaper rammen for den særskilte kvinnetype som skildres i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*. Flere og flere kvinner velger å leve alene, eller å vente med å stifte familie til de runder 30, samtidig som stadig flere kvinner tar høyere utdanning. I følge Statistisk Sentralbyrå har det siden 1980 vært en fordobling av antallet norske kvinner som har fullført høyere utdanning (Samfunnsspeilet 1999). Den

generelle trenden i alle aldersgrupper er en stadig utsettelse av tidspunktet for når kvinner får sitt første barn. Den største endringen har skjedd i gruppen med høyest utdanning, der gjennomsnittsalderen ved første fødsel har økt med 5 år fra 1970 til 1998.³⁵ Monica Rudberg hevder i en kronikk i Aftenposten: "Dagens unge kvinner må ofte skape seg selv på nytt, fordi de ikke har noe familiemønster å repetere" (Rudberg 1999). Dagens unge kvinner befinner seg altså i en ny situasjon. Hvilke følelsesmessige dilemma, som det empiriske publikum kan kjenne seg igjen i, formidles i presentasjonen av Bridget og Ally?

Særtrekk ved det senmoderne samfunn

For å svare på dette spørsmålet er det nødvendig å skissere en mer generell samfunnsutvikling, slik den beskrives av sosiologen Anthony Giddens. Hans beskrivelse av det senmoderne samfunns identitetsdilemma passer godt som forklaringsmodell for en rekke av de problemstillingene som behandles i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*.

Giddens knytter modernitet til institusjoner og atferdsformer i "den industrialiserte verden" (Giddens 1996:26). Industrialismen er imidlertid ikke eneste kjennetegn ved denne typen samfunn, den er kun en av modernitetens institusjonelle dimensjoner, sammen med blant andre kapitalismen, overvåkningens institusjoner, nasjonalstaten og adskillelsen av tid og rom (Giddens 1996 26-33). Senmoderniteten, 'den nutidige verden', beskrives som en post-tradisjonell orden, et samfunn basert på *refleksivitet*. "Modernitetens refleksivitet refererer til den tilbøyelighet, som ligger i de fleste aspekter av sociale aktiviteter og i materielle relasjoner med naturen, til *konstant revision* på bakgrunn af ny informasjon eller viden" (Giddens 1996 [min kursiv]). Denne refleksiviteten kommer til uttrykk både på institusjonelt og personlig nivå. "Aktiv intervention og forandring" kjennetegner den senmoderne vitenskap, basert på "tvivlens metodologiske prinsipp", så vel som det senmoderne menneskets prosjekt om å 'finne seg selv' (1996:23,33). Det er dette 'selvets refleksive prosjekt' som er sentralt her.

Giddens sentrale poeng er at jo mer tradisjonene mister status som handlingsanvisning, jo mer må dagliglivet rekonstrueres på bakgrunn av både lokale og globale faktorer. Individene tvinges til å treffe valg om livsstil, til å planlegge livet sitt refleksivt. "(..) Spørsmålet 'Hvordan skal jeg leve?' må besvares gjennom dag-til-dag-beslutninger om, blandt meget andet, hvordan man skal opføre sig, hvilket tøj man skal tage

³⁵ Lang høyere utdanning vil si mer enn fire års utdanning etter videregående skole.

på, hvad man skal spise (..)'' (Giddens 1996:26). Disse tingene blir så avgjørende fordi de fungerer som tegn, som forteller om en persons identitet. En må stadig revurdere sin atferd i forhold til innkommende informasjon og dette medfører en økt bevissthet om rollene moderne mennesker spiller. Kroppen er et sentralt element i dette prosjektet. Den er ikke noe som er 'gitt' utenfra, men et "fænomen af valg og muligheder" (Giddens 1996:17).

Med senmoderniteten kommer også hva Giddens kaller 'intimitetens forandring'. I det premoderne Europa, skriver han, ble de fleste ekteskap inngått på grunnlag av økonomiske forhold, eller som et middel for å organisere arbeidet. Fra slutten av 1700-tallet begynte 'den romantiske kjærlighet' å gjøre seg gjeldende. "Den er uforenelig med kødets lyst og med jordisk seksualitet (...) fordi den forudsætter en psykisk kommunikasjon, et sjælenes møte (...)" (1996:51). Det ekteskapelige bånd ble adskilt fra slektskapsbånd og fikk sin egne særlige betydning. Samtidig ble seksualiteten adskilt fra kravet om forplantning. Kombinert med ekteskapet, ble det opprettholdt en arbeidsdeling mellom kjønnene, der mannen gikk til en betalt jobb, mens kvinnens arbeidsområde var i hjemmet.

Giddens mener dette romantiske forhold i senmoderniteten erstattes av 'det rene forhold'. "Et rent forhold er et forhold kendetegnet ved, at de eksterne kriterier er blevet opløst, det eksisterer kun med henblik på de fordele forholdet som sådan kan tilbyde" (Giddens 1996:15). Også dette forholdet er et refleksivt prosjekt, som bare fortsetter dersom begge parter "anser det for at tilfredsstille dem tilstrækkeligt til at blive i det" (Giddens 1994:63). Det rene forhold må, som selvidentiteten, kontrolleres refleksivt. Bridget og Ally illustrerer en rekke av disse endringene, og utspiller en høy grad av refleksivitet rundt sine handlinger og sin identitet. Som vi skal se nedenfor kan dette gi en mulig forklaring på deres popularitet.

Identitetskonstruksjon i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*

Hva er det ved Bridget Jones og Ally McBeal som gjør at vi kjenner oss igjen? Dersom en ser karakterene i et senmodernistisk perspektiv, kommer det fram en rekke likheter til det Giddens beskriver.

I *Bridget Jones's Diary* er dagboken det forumet der Bridget refleksivt vurderer sin identitet, livsstil og sine kjærlighetsforhold. Vi leser Bridgets mest intime tanker, som hun skriver ned for *seg selv*, dagboken er tilsynelatende ikke skrevet for å bli lest. Vi leser det hun tenker, men som hun ikke forteller til noen andre. I dagboken gjør Bridget *seg selv* til *objekt*. Hun ser *seg selv* utenfra og vurderer sine handlinger i forhold til sine oppfatninger om

hvordan hun burde være. Dagboken blir, på en og samme tid, et sted for Bridgets *bekjennelser*, og hennes egen *domsfellelse* over seg selv. Her kontrolleres vekt, kalorier, sigaretter og alkohol, og hun gir seg selv ros eller ris i forhold til disse parametrene. De fleste parametrene er knyttet til kroppen. Kroppen "...bliver en synlig bærer av selvidentitet og integreres i stadig stigende omfang i de livsstilsbeslutninger som det enkelte menneske tager (Giddens 1994:39). I denne forstand er Bridget typisk for (og, som vi skal se i neste kapittel, parodi på) det moderne menneskets refleksive prosjekt. Allys forhold til kroppen er ikke, som hos Bridget, knyttet til slanking. Ally illustrerer den kroppsfasongen Bridget ønsker å få, hennes problem er likevel et kontrollproblem. Kroppslige dilemma kommer til uttrykk ved at hun er fysisk klossete. Hun ramler, blir klemt i heisen og kommer med verbale ukontrollerte utbrudd, og må stadig rette opp sin atferd ved lange forklaringer.

Bridgets refleksive prosjekt uttrykkes i hennes distanserte blikk på seg selv. I dagboken refererer hun til seg selv som 'self', som noe utenfor henne selv. "Decided to have capuccino and chocolate croissants on way to work to cheer self up" (BJD 1996:50). Hun er ikke tilstede i seg selv i måten hun skriver på, men objektivt betraktende, en posisjon som minner om psykoanalytikerens forhold til sin pasient. På sett og vis har hun også en slik psykoanalytisk tilnærming til seg selv. Dagboken passer som forum for denne type aktivitet. Trevor Field (1989) fremhever dagboken som et redskap til å *bearbeide* hendelser.

For as today turns into tomorrow its events become those of yesterday, and it is this awareness of the present as a future past which explains the need to fix emotional states like butterflies in a display cabinet. ...[this is] one of the clearest indications of why people do keep diaries – present writing will be viewed in the future as past, thus giving continuity to existence (Field 1989:158).

Boken skildrer dette ved at Bridget stadig revurderer sin identitet. "Fremtider organiseres refleksivt i nutiden på baggrund af den kroniske strøm av viden", skriver Giddens (1996:42), og dagboken er forumet der dette finner sted. Når Bridget tror hun er gravid skaper hun ulike mentale forestillinger om hvordan livet hennes kommer til å bli. "Am starting to get carried away with idea of self as Calvin Klein-style mother figure, poss. Wearing crop-top or throwing baby in air (...)" (BJD 1996:116). Dette bildet forandrer seg etter hvordan forholdet mellom henne og Daniel utvikler seg. "Suddenly the fantasies were replaced by images from (...) Harry Enfield's The Slobs with Daniel yelling 'Bridge. The baby. Is bawlin'. Its 'ead off.' And me retorting, 'Daniel. I am *avin'* ay fag." (BJD 1996:117).

I motsetning til *Bridget Jones's Diary*, der forumet for refleksjon er den private dagboken, benytter *Ally McBeal* rettssakene til å diskutere Allys særskilte dilemma. Alt som

skjer med Ally, enten det er privat eller gjennom hennes arbeid, knyttes til hennes prosjekt om å 'finne seg selv'. Episoden **The Real World** er en av flere episoder der dette gjøres. Et av Allys store personlige traumer er at hun føler seg ensom og er engstelig for å aldri treffe den store kjærligheten. I begynnelsen av episoden ser vi Allys drøm, der hun og en mann strekker hendene ut mot hverandre. Når Ally våkner er hun overbevist om at drømmen var mer enn en drøm. I rettssalen senere på dagen forsvarer Ally og John en kvinne, Laura, som er tiltalt for å ha hatt sex med en mindreårig, Jason. Denne gutten viser seg å være mannen fra Allys drøm. Når hun avhører han i rettssalen, forteller han om hvordan han intuitivt hadde oppfattet at Laura var trist og ensom. Hans beskrivelser av Laura kunne like gjerne vært beskrivelser av Ally, og hun er tydelig forbauset over denne likheten. Hun blir så overrasket at hun et øyeblikk glemmer sin rolle som advokat. Når Jason sier at Laura hadde verre problemer enn ensomhet, utbryter Ally: "What could be worse than being alone?" Gjennom beskrivelsen av Lauras indre tanker, får vi også en beskrivelse av Allys personlige dilemma.

Serien har imidlertid også en høyst privat arena der seeren får innblikk i karakterenes intime dilemma; firmaets unisex-toalett (Bilde 20). Som Elaine uttrykker det, med en grotesk dobbeltbetydning: "The bathroom, more than anything, is a place to whipe the past away".³⁶ Det karakteristiske for unisex-toalettet, er private avsløringer som overhøres av andre karakterer. I episoden **Fools Night Out** forklarer Georgia til Billy hvorfor hun misliker deres nye kollega Nelle Porter. Etter å ha tittet under alle dørene for å forsikre seg om at de er alene, innrømmer hun at hun har et "mirror on the wall-complex". I hele sitt liv har hun vært den vakreste, helt til Nelle kom til kontoret. Umiddelbart etter denne 'tilståelsen' hører vi at toalettet skylles, og Ally kommer smilende ut av et av toalettene. Et annet eksempel er episoden **Happy Trails**, som åpner med en scene der John klatrer over veggen fra sitt toalett til Richards toalett for å be om råd om hvordan han skal kysse Nelle. Fish forklarer detaljert hvordan John skal gå fram, uten å vite at Nelle og Elaine står utenfor og hører alt de sier. Den intime samtalen får en brå slutt når Nelle kommenterer samtalen deres.

³⁶ Sitatet er hentet fra episoden **Just Looking**

Vi får også innblikk i Allys indre tanker gjennom hennes voice-over og visualiseringer. Visualiseringene blir oftest brukt til å skildre Allys følelser på en metaforisk måte. Når hun er forelsket svever hun over bakken og hører fuglekvisper (Bilde 21). Allys skepsis til Ling illustreres når hun skal introdusere Ling for kjæresten sin. I stedet for å klippe til Ling, klippes det til et monster (Bilde 22) Disse visualiserte indre tankene er 'usensurerte', på samme måte som dagboken. De er umiddelbare følelser som seeren kan kjenne seg igjen i.

Frihet som tveegget sverd

Mye av kritikken mot Bridget og Ally har gått på deres fremtredende usikkerhet. Den feministiske kritikken fremhever at dagens kvinner har større frihet til å velge sine liv, og vektlegger denne friheten som den moderne kvinnens store styrke. Men Giddens peker på at valgfrihet ikke nødvendigvis gir seg utslag i selvtillit på det personlige planet. Han understreker at med økte valgmuligheter følger også angsten for å velge *feil*. "Hence the thesis that more knowledge about social life (...) equals greater control over our fate is false" (Giddens 1990:43). Som Fielding sier; "Vi har alle økonomiske muligheter og full frihet til å velge hvordan vi vil leve våre liv. Likevel er det vår store skrekk å dø alene og bli funnet halvt oppspist av hunden to uker senere" (Dybvig 1998).

Etter feminismens mange gjennombrudd, har kvinner større frihet til å velge sine roller. Samtidig stilles det større krav til individets valg av livsstil. "Jo mer traditionen mister sit tag, og jo mer dagliglivet rekonstrueres på baggrund af det dialektiske samspil mellem det lokale og det globale, desto mer tvinges individerne til at træffe valg om livsstil blant mange forskjellige muligheder" (Giddens 1996:14). Bridget og Ally illustrerer hvordan denne friheten kan oppfattes som en forventning om at de må være *alt*. For Helen Fielding er dette et sentralt tema i *Bridget Jones's Diary*.

(...) the book is really about trying too hard, trying to be too perfect and sort of missing the point that what makes Bridget appealing is that she's fun, she's nice, she's a good friend. She's just normal and that's fine. We sometimes lose sight of that alongside the qualities of having it all: a job, a briefcase, a bottom like two snooker balls (Applewhite udatert).

I et samfunn med likestilling mellom kjønnene er det tilsynelatende tillatt for kvinner å være mange typer. Men Bridget og Ally viser oss at dette ikke er hele sannheten. De illustrerer konflikten mellom de ulike oppgavene kvinner forventes å kombinere; å stifte familie, leve opp til skjønnhetsidealet i samfunnet og samtidig ta vare på en yrkeskarriere. Et gjennomgående tema i boken og serien, er Bridgets og Allys stadige møter med omverdenens

forventninger om at de skal leve opp til alle disse idealene. Disse forventningene gir næring til deres angst for at valg av karriere innebærer at de har valgt bort kjærlighet og familieliv. I *Bridget Jones's Diary* benytter Bridgets foreldre og deres venner enhver anledning til å påpeke at Bridget ikke passer inn i det tradisjonelle kvinnebildet: "You career girls! I don't know! Can't put it off for ever, you know. Tick-tock-tick-tock" (BJD 1996:11). Disse kommentarene er kilde til frustrasjon for Bridget. Som nevnt tidligere [Kap. 2.4] representeres disse forventningene i *Ally McBeal* i den dansende babyen. Til tross for at de gjør suksess i yrkeslivet, er den mer tradisjonelle kvinnerollen stadig tilstede i deres bevissthet. Deres manglende evne til å leve opp til disse forventningene gir dem en følelse av å være mislykket. Slik illustrerer Bridget og Ally dilemmaet med å forene ulike livsstiler og roller.

Romantiske relasjoner

Bridget og Ally tematiserer også de endrede reglene for romantiske relasjoner mellom menn og kvinner. Med større åpenhet og spillerom for hvordan kjønnene kan forholde seg til hverandre, følger også usikkerheten rundt hva atferden til det motsatte kjønn betyr. Deres møte med ulike menn vurderes og analyseres fortløpende, og begge uttrykker vanskeligheter med å forstå det annet kjønn.

Bridget Jones's Diary har klare referanser til Jane Austens bok *Pride and Prejudice* (1813). Fielding har samme type åpningsscene som i Austens bok, der heltinnen møter den arrogante og utilnærmelig helten. Men i motsetning til Jane Austens fiktive univers, er reglene for dating og ekteskap i vår tid under endring, hvilket reflekteres både i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*. De tradisjonelle spillereglene er brutt sammen, uten at nye er etablert. Dette skaper større spillerom for begge kjønn, men også større usikkerhet, hvilket gjør at *tolkningen* av tegn blir avgjørende for spillets utfall. I forbindelse med stevnemøter og romantiske forhold er det et gjennomgående problem for Bridget og Ally hvordan de skal forstå seg på menn. Menns atferd fremstår ofte som uforståelig for dem, og det oppstår mange misforståelser. Denne usikkerheten i romantiske forhold gjelder for begge kjønn, hvilket illustreres i *Ally McBeal* i episoden **Happy Trails**. John Cage kommer inn på kontoret til Richard Fish. Han stiller seg overfor Richard og Ling i profil, stikker ut rompen og spør "Do these make my B-U-T-T look bigger?" Richard forklarer Ling hvorfor John er opptatt av om buksene sitter riktig: "Big date with Nelle tonight."

I forsøket på å forstå og fortolke atferd, er individet overlatt til seg selv, mener Giddens. Siden moderniteten ikke hviler på et entydig fundament, gir den heller ingen svar på hvilke muligheter som bør velges (Giddens 1996). "[selvet] er et forehavende der bliver holdt gående midt i en overdådighed af refleksive ressourcer så som terapi- og hjælp-til-selvhjælp-håndbøger af enhver art, TV-programmer og tidsskriftsartikler" (Giddens 1994:38). På et institusjonelt nivå bidrar selvhjelpsbøker til modernitetens institusjonelle refleksivitet, hvilket bekreftes når de også brukes på det personlige nivå.

I *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* er selvhjelpsbøker fortolkningsrammer som benyttes for å forstå det motsatte kjønn. Begge leser de boken *The Rules*, en selvhjelpsbok med handlingsanvisning for kvinner som ønsker å bli gift.³⁷ Boken ble gitt ut i 1995 og består av en rekke regler kvinner bør følge for å få en ektemann. *The Rules* har fått mye kritikk for å være anti-feministisk på grunn av påstander som at kvinner ikke skal ringe menn, fordi menn liker å jakte og blir skremt hvis kvinner fratrukker dem denne rollen. Disse selvhjelpsbøkene bygger ofte på en biologisk essensialisme som hevder at det er grunnleggende forskjeller mellom kjønnene. Den største myten de bygger på er at 'menn jakter og kvinner bygger rede'. Her lærer Bridget og Ally at det er naturlig for menn å være redd for forpliktelser, og at de må godta at menn trenger perioder der de ignorerer kjærestene sine og gjør sine egne ting. Bridget refererer til boken *Men are from Mars, Women are from Venus*, som også forklarer menns atferd. I lys av denne boken forklares atferden til Judes kjæreste som naturlig mannlig atferd. "Richard's behaviour [is] less as a sign that she [Jude] is co-dependent and loving too much and more (...) like a Martian rubber band which needs to stretch away in order to come back" (BJD 1996:21).

Bridgets og Allys forhold til disse bøkene er likevel ikke uproblematisk, og begge tekstene ironiserer over bruken av selvhjelpsbøker. I episoden **The Kiss** blir det et problem for Ally å følge *The Rules*. Hun ønsker å ringe en mann for å avlyse et stevnemøte, men i følge boken kan hun ikke ringe han fordi hun da vil virke for interessert. I Allys situasjon blir dette absurd fordi hun vil ringe og avlyse stevnemøtet, hvilket umulig kan oppfattes som et tegn på at hun er *for* interessert. Absurditeten i disse reglene illustreres i Renee og Elaines diskusjon av *The Rules*.

Elaine: It's not about getting dates, it's about getting a husband.

Renee: I don't see any husbands dripping off of you.

³⁷ Full tittel: *The Rules: Time-Tested Secrets for Capturing the Heart of Mr. Right* (1995) skrevet av Ellen Fein and Sherrie Schneider.

Elaine: Well, if I wanted a husband, I could just snap my fingers.
Renee: Oh! But that would be against the rules, wouldn't it? You'd look like the pursuer.
Elaine: Correct!

Problemet med rådene fra disse selvhjelpsbøkene, innser Bridget og Ally, er at de tildeler kvinner en passiv rolle, og dermed ender de opp med å vente på telefonen. Bridget innser at mange av disse bøkene gjør livet hennes vanskeligere i stedet for å være til hjelp. Hun skriver "Maybe it helps [to be confident] if you've never read a self-help book in your life" (BJD 1996:60).

Internalisert makt

Store deler av Bridgets dagbok handler om hennes utseende, gjennom den nøye kontrollen over inntak av mat, alkohol og sigaretter. Et interessant spørsmål, som feministene ikke stiller, er hvem som forteller Bridget at hun må slanke seg, slutte å røyke, slutte å drikke, finne seg en mann og få en funksjonelt forhold. Ved å fastholde fiksjonsfigurenes roller som forbilder, overser kritikerne mulighetene for en mer implisitt diskusjon av feministiske tema.

Kvinnens internaliserte selvkontroll er et tema som stadig dukker opp i romanen og serien. Det er tilsynelatende ingen ytre hindringer for at Bridget og Ally skal kunne bli lykkelige og fornøyde med livene sine, og de opplever i liten grad begrensninger på grunn av sitt kjønn. Likevel er det åpenbart at de setter begrensninger for seg selv. Hvordan skal vi forstå denne typen atferd?

Medieviter Thomas Mathisen nevner i sin bok *Makt og Medier* (1993) tre generelle oppfatninger av makt; viljesmakt, strukturmakt og mikromakt. Mens de to første maktforståelsene forutsetter at det er mulig å lokalisere makten, er tanken bak mikromaktbegrepet at makten er allestedsnærværende. Michel Foucault beskriver makten som et finmasket og uopløselig nett av innflytelser. Makten er desentralisert og "nedfelt i hver fiber i våre kropp" (Mathisen 1993:44). Dette maktperspektivet skiller seg fra det den feministiske kritikken bygger på. Feminismen lokaliserer makten i en struktur, patriarkatet, som kontrollerer kvinners atferd. De ulike feministiske retningene skiller seg fra hverandre i synet på hvorvidt det ligger en intensjon eller ikke bak denne strukturen.

I vårt tilfelle illustrerer Bridget og Ally hvordan makten er desentral og 'deltakende'. Patriarkatet er ikke utelukkende en ytre maktstruktur, men også internalisert i individet. I følge Foucault gir dette seg særlig uttrykk i kontroll over kroppen. For Foucault blir "kroppen

(...) magtens fokus, og i stedet for at 'markere' kroppen eksternt som i præmoderne tid bliver den underkastet selvkontrollens interne disiplin" (Giddens 1996:73). Samtidig som Bridget forsøker å kontrollere sitt inntak av mat og drikke, har hun en bevissthet om at dette er et tema hun ikke bør være opptatt av. "*Alcohol units 14, cigarettes 64, calories 8400 (v.g., though bad to have counted. Slimming obsession v. bad), Instants 0*" (BJD 1996: 108). Her eksemplifiserer hun hvordan kvinner forventes å være slanke, samtidig som de ikke skal slanke seg. Det som er viktig i denne sammenheng, er å se at patriarkatets makt kan opprettholdes ved at dets normer blir internalisert i individet, i kvinner som Bridget og Ally. På sett og vis har Bridget et mannlig blikk på seg selv, og fokuserer på alt hun ikke mestrer.

Ien Ang beskriver hvordan følelsen av å være fanget i sine omgivelser er uttrykk for de motsetninger kvinner erfarer i patriarkatet, og dermed kan forklare populariteten til Dallas. "(...) even if the women within these narratives cannot resolve their problems, given the structure in which they operate, minimally these are programs in which those problems are recognized and validated" (Morley 1992). På samme måte gir det mening å se Bridgets og Allys overvåking og vurdering av seg selv som et uttrykk for de identitetsdilemma som unge enslige karrierekvinner står overfor. De formidler følelsen av full frihet som en sannhet med modifikasjoner, en følelse som leseren eller seeren kan identifisere seg med. Dette kommer ikke frem dersom en anlegger feministenes maktperspektiv.

5. Identifikasjonspotensialer og lesergleder

Den feministiske kritikken som ble diskutert i kapittel 3, er basert på en unyansert tolkning av medieteksten, der teksten sees kun som formidler av en patriarkalsk ideologi og publikum oppfattes som passive mottakere. I forrige kapittel argumenterte jeg for at denne kritikken overser hvordan tekstene er forankret i senmodernitetens identitetsdilemma, og at dette kan være en forklaringsfaktor for tekstenes popularitet.

I dette kapitlet skal jeg vise at *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* er mer komplisert og selvbevisst enn det den feministiske kritikken antar. De er ironiske, selvrefleksive, har intertekstuelle referanser og implisitt kritikk, hvilket skaper en rekke ulike lesergleder. Dette får konsekvenser for seeren eller leserens posisjon, de krever en aktiv deltakelse i betydningsdannelsen. Med utgangspunkt i tekstenes kompleksitet vil jeg diskutere ulike identifikasjonsnivå som skapes i forholdet mellom tekst og leser.

Resepsjonsorientert tekstanalyse

Resepsjonsorientert tekstanalyse problematiserer mottakerens rolle i forståelsen av hvordan mening og lesergleder produseres i forholdet mellom tekst og mottaker (Allen 1995). Begrepet brukes som samlebetegnelse på en rekke teorier innenfor medievitenskapen som har sitt utspring i litteraturvitenskapelige teorier som på ulike måter forsøker å beskrive hva som skjer når leseren engasjerer seg i en fiktiv fortelling.

Innenfor litteraturvitenskapen representerer resepsjonsorientert tekstanalyse et skifte av fokus fra teksten til leseren. Den oppstod som kritikk av tidligere teorier som så forfatterens intensjon som den eneste kilde til mening i teksten (Gripsrud 1995). Denne antakelsen har historisk sett blitt problematisert fra både lingvistiske og fenomenologiske leire. Praha-strukturalistene, representert ved blant andre Jan Mukarovsky og Felix Vodička, skilte mellom den litterære tekst som materielt produkt og som estetisk objekt (Gripsrud 1995). Som estetisk produkt eksisterer den litterære tekst kun i leserens hode, og er ikke fastlagt av forfatteren, men foranderlig med leserens sosiokulturelle bakgrunn.

Roman Ingarden og Wolfgang Iser kom med liknende konklusjoner, men fra et fenomenologisk standpunkt (Gripsrud 1995). Deres filosofiske grunntanke var at å studere et objekt innebærer å studere objektet slik det oppfattes i individets bevissthet. Den

resepsjonsorienterte analysen peker på at teksten ikke har noen mening med mindre den blir lest av en leser. Den verden som blir konstruert som resultat av leseprosessen eksisterer kun i leserens hode, på den annen side er den initiert og veiledet av ordene leseren møter i teksten (Allen 1995).

Roman Ingarden ser teksten som et skjelett, 'schemata', en struktur av meningspotensialer som realiseres, eller konkretiseres, av leseren. Hans begrep 'gap-filling' beskriver en prosess der leseren følger tekstens hint ('cues'), mens hun samtidig fyller inn de stedene teksten lar stå åpne (Allen 1995). Wolfgang Iser bygger videre på denne forståelsen av leserprosessen. For Iser inntar leseren et 'wandering viewpoint', leseren beveger seg gjennom teksten og endrer stadig sin posisjon i vekslingen mellom protensjon (forventninger) og retensjon (kunnskap om teksten) (Allen 1995). Som Ingarden fremhever Iser de steder i teksten som er åpne, mellom setninger, avsnitt og kapitler, hvor leseren skaper forbindelser som teksten ikke kan kontrollere. Ingarden understreker imidlertid at ikke hvilke som helst konkretiseringer er tillatt. Teksten er flerstemmig innenfor visse rammer. Det er det samme poeng David Morley uttrykker i begrepet 'structured polysemy' (Morley 1980). Han understreker med Stuart Halls begrep (jfr. Kap1) at ikke alle meninger i teksten er tilgjengelig i samme grad, det finnes en 'preferred reading', men denne kan ikke påtvinges leseren.

Medieviteren Robert C. Allen (1995) overfører disse litteraturteoretiske tankene på fjernsynstekster. Såpeoperaens serialiserte fortelling skaper syntagmatiske 'gaps', eller tomrom, på samme måten som mellom kapitlene i en bok. Såpeoperaen er en åpen fortelling, idet hver episode lar viktige spørsmål stå åpne. Slik skapes tomrom mellom episodene i en såpeopera, i tillegg til at det innenfor en episode skapes tomrom i vekslingen mellom 'plot' eller handlingstråder. Allen understreker parallellen mellom denne tekststrukturen og strukturen Iser finner i Charles Dickens' bøker som ble publisert i ukentlige avsnitt i aviser. Dette skapte store tomrom hvor forventninger (protensjon) kunne skapes, og i følge Iser foretrakk mange av leserne denne strukturen framfor å lese romanen som helhet (Allen 1995).

Tekstenes ambivalens og åpenhet

Den feministiske kritikken av *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* ser makten som sentralisert og lokalisert i patriarkalske strukturer, noe som reproduseres i medietekstene. En måte å argumentere mot en slik kritikk er å finne alternative tolkningsmuligheter i teksten.

Denne åpenheten for alternative tolkninger ligger både på et strukturelt og et innholdsmessig nivå. Medieviteren John Fiske (1987) understreker at mediene som kommersielle produkt er avhengig av å være både polysemiske (flerstemmige) og fleksible, for å tiltrekke seg en variasjon av publikumsgrupper. De må derfor tillate at seeren skaper meninger som er forenlige med deres sosiokulturelle bakgrunn.

Strukturelt sett er *Bridget Jones's Diary* serialisert, i oppbyggingen av dagene Bridget beskriver. Som Dickens' bøker ble historien om Bridget, i forkant av bokens utgivelse, fortalt i ukentlige spalter. Disse kunne leses som selvstendige enheter, samtidig som flere handlingstråder fortsatte over flere dager. *Ally McBeal* er serialisert idet serien sendes som ukentlige avsnitt, og i den forstand at den veksler mellom ulike 'plot', eller tema innenfor den enkelte episode. Seeren inviteres også til å sammenlikne disse innholdsmessig, for eksempel ved at en rettsak Ally fører har relevans for hennes personlige dilemma. Betydning kan overføres mellom temaene, til tross for at teksten ikke eksplisitt trekker denne sammenlikningen. Slik kan tomrommene i tekstene åpne for ulike konkretiseringer utover den anti-feministiske tolkningen.

På innholdssiden har vi tidligere sett hvordan karakterene i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* representerer ulike argument i diskusjonen av kjønn [kap 2]. Denne flertydigheten finnes også i karakterene Bridget og Ally, som har kritiske kommentarer til den verden de lever i. Bridget forholder seg, som ung kvinne, til samfunnets skjønnhetsideal. Hennes frustrasjoner over sin manglende evne til å nå dette idealet, tolkes av feministene som barnlig selvopptatthet. Deres løsning for Bridget er å forkaste dette skjønnhetsidealet, og på denne måten framstå som et forbilde for unge kvinner. Bridget befinner seg imidlertid i en situasjon der hun har en feministisk bevissthet om skjønnhetsidealets urimelige krav, men likevel forsøker å nå dette idealet.

Being a woman is worse than being a farmer - there is so much harvesting and crop spraying to be done: legs to be waxed, underarms shaved, eyebrows plucked, feet pumiced, skin exfoliated and moisturized, spots cleansed, roots dyed (...). Is it any wonder girls have no confidence? (BJD 1996:30).

Hun forsøker å leve opp til skjønnhetsidealet i samfunnet, slik vi daglig møter det i ukeblader, reklamer og mediebildet generelt, samtidig som hun kritiserer dette idealet. Det er denne dobbelheten som er frustrerende for kritikerne. Bridget er, som såpeoperaens karakterer, ikke i stand til å løse sine problemer. Hun uttrykker likevel noen spenninger og motsetninger i forhold til dem, hvilket leseren kan gjenkjenne.

En sentral hendelse i boken er når Bridget endelig når idealvekten sin. Hun er svært fornøyd med seg selv og går på fest iført en liten trang kjole for å vise fram sin nye figur. Overraskelsen blir imidlertid stor da vennene forteller at hun ser syk ut og at hun var penere da hun veide mer. Bridget innser at idealet hun har strevet mot ikke fyller forventningene. "Now I feel empty and bewildered – as if rug has been pulled from under my feet...Eighteen years [of dieting] and the result is 'tired and flat'. I feel like a scientist who discovers that his life's work has been a total mistake" (BJD 1996:107). *Bridget Jones's Diary* fungerer slik som en kritikk av nettopp de forholdene feministene finner problematisk, som kritikk av alle forventningene som unge kvinner forventes å oppfylle.

Ally uttrykker den samme dobbeltheten i forhold til normene for hvordan hun som kvinne skal se ut. I **Happy Birthday, baby** kommer Georgia inn på unisex-toalettet, der Ally står ved vasken og fyller hendene med vann, fører dem opp mot ansiktet og slipper vannet igjen. Når Georgia spør hva hun gjør, forklarer at Ally at hun vasker seg i ansiktet, bortsett fra at hvis hun virkelig gjorde det, måtte hun ha sminket seg på nytt, og det har hun ikke tid til. Hun uttrykker frustrasjon over at hun som kvinne ikke kan vaske seg i ansiktet når hun føler behov for det. På tross av sine frustrasjoner velger hun å la være å vaske ansiktet.

Bridget og Ally uttrykker slik en ambivalens, ved at de følger mange av forventningene til hvordan de skal være, samtidig som de uttrykker misnøye med disse forventningene. Feministenes løsning, å la være å følge skjønnhetsidealet, er ikke et alternativ for dem. Det betyr imidlertid ikke, som feministene hevder, at Bridget og Ally er ukritiske. Det realistiske er ikke Bridgets og Allys verden, men deres erfaringer innenfor denne verden, som det uttrykkes i forhold til normene for kvinnelighet som det forventes at Bridget og Ally skal oppfylle.

Den polysemiske tekst

Bridget Jones's Diary og *Ally McBeal* har en rekke tekstlige mekanismer som åpner dem for polysemiske lesninger og som gjør dem populære hos et variert og sammensatt publikum. Fiske identifiserer flere kategorier av tekstlige mekanismer som skaper polysemi.

Den første er bruken av ironi, "a statement that appears to say one thing while actually meaning another" (1987:85). Fiske mener ironi som retorisk grep alltid er polysemisk og åpen for alternative lesinger, fordi det fungerer i kraft av å sette motsettede meninger opp mot hverandre, og dermed kan ikke ironien kontrolleres av tekstens struktur. I *Ally McBeal*-episoden **Cro Magnon** diskuterer Ally og Renee om det er riktig av Ally å være interessert i

nakenmodellen Glenn kun fordi han har en stor penis. Renee sier menn ofte er tiltrukket av kvinner utelukkende på grunn av bryststørrelsen. Ally hevder at dette ikke er det samme, "We're women. We have double standards to live up to". Utsagnets patriarkalske betydning viser til kvinners strengere seksualmoral, samtidig fremhever utsagnet den urimelige kjønnsforskjellen i forhold til seksualitet.

Fiskes andre polysemiske mekanisme er bruken av metaforer. Også metaforen aktiviserer to diskurser, ved at den "describes one thing in terms of something else" (Fiske 1987:87). Når Ally i **Cro Magnon** skal forsvare hvorfor hun vil på stevnemøte med Glenn, sier hun "it has nothing to do with the size of his shoe". Episoden eksemplifiserer også metaforbruk på et mer overordnet nivå. Scenen der Ally og Glenn har sex er kryssklippet med John, Billy, Richard og Elaine som ser en boksekamp. Spenningen bygges opp i begge plot og kulminerer med Allys orgasme samtidig som boksekampen avsluttes med knockout. Sammenhengen mellom de to plotene underbygges i lydbildet, der den klassiske musikken er kontinuerlig mens bildene skifter. I klippene understrekes sammenhengen ved grafiske klipp. Nærbilde av bokseren som blir slått i hodet glir over til Ally som rister på hodet (Bilde 23 og 24). Bokseren som ligger svett og bevisstløs nede for telling glir over til Ally som ligger svett og tilfreds på gulvet etter sexakten med Glenn (Bilde 25 og 26). Begge plot brukes som metafor for det dyriske i mennesket, sex og vold. Boksekampen kan også sees som en metafor på den 'rå' sexakten til Ally og Glenn. Sammenlikningen mellom scenene er også en ironisk distansering som skaper en komisk effekt.

Glenn og Allys stevnemøte er også gjenstand for en rekke vitser, hvilket er Fiskes tredje kategori. Georgia advarer Ally før stevnet; "Don't get hurt", hvorpå de andre kvinnelige kollegene ler. Georgias utsagn blir en parodi på kjønnskonvensjonene i forhold til seksualitet. Hun sier hva hun som venninne ville sagt i en situasjon der Ally kunne bli følelsesmessig såret ved å ha sex med en mann på første stevnemøte. Samtidig har utsagnet en dobbel betydning, den henviser til størrelsen på Glenns penis. Igjen aktiveres kjønnsaspektet i forholdet til seksualitet, idet utsagnet kommenterer Allys handlinger som brudd med en tradisjonell 'kvinnelig sømmelighet'.

I sin beskrivelse av den fjerde kategorien, motsetninger (contradictions), beskriver Fiske (1987) hvordan alle narrativer består av en sammenveving av ulike stemmer som ikke kan struktureres i et kontrollert hierarki. Fiske bruker Bakhtins begrep om 'dialogiske' tekster for å peke på hvordan enhver bruk av språket nødvendigvis skaper en dialog mellom

historisk og sosialt situerte mennesker. Vi skal senere i dette kapitlet se hvordan *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* er dialogiske i sine intertekstuelle henvisninger.

Excess, eller overdrivelser, er Fiskes siste kategori. "Excess as hyperbole [is] a form of exaggeration", en slags selvbevissthet (1987:90). Overdrivelsene tillater en parodisk lesning, og slik dannes polysemi i teksten. Som vi så i kapitel 3, kan karakterene sees som rendyrkelser av ulike feministiske standpunkt. I dette ligger det en overdrivelse, slik Fiske beskriver det. Standpunktene er også 'excessive' idet at karakterene drar dem ekstremt langt. Dette ser vi i Lings holdning til menn som neandertalere som styres kun av penis, og Richards påstand om at menn ikke kan fri seg fra å bli styrt av testosteron. En annen type excess finner vi i Johns strategier i rettssalen. Ved bruk av sko som knirker, kassettpillere, 'klikking' av protester og nesepip lykkes han i å manipulere motparten og juryen.

Lek med begreper

Kjønnsforsker Wenche Mühleisen beskriver Bridget og Ally som samme type fenomen, en "naivistisk og selvironisk trend innenfor populærkulturen" (Sobrække og Sletten 1999). "De spiller kjærlig på noen tradisjonelle kvinnelige verdier, men de gjør det med selvironi. De er lekende. Det skinner igjennom og det gir dem stor frihet" (Sobrække og Sletten 1999). De ironiske kommentarene Bridget og Ally har til sine liv, vitner om en selvbevissthet, de har distanse til og humor over sin egen 'tragedie'.

Dow (199) understreker at komedien som sjanger egner seg til forhandling av sosiale dilemma. "Under the guise of play, our most sacred values are opened to reason" (Duncan sitert i Dow 1996:36). Fordi dagboken pr. definisjon er tanker en kun deler med seg selv, gir dette forfatteren mulighet for å la Bridget tenke politisk ukorrekte tanker: "Hmm. Think will cross last bit out as contains mild acusation of sexual harassment whereas v. much enjoying being sexually harassed by Daniel Cleaver" (BJD 1996:25). En kan selvfølgelig tolke dette utsagnet bokstavelig og kalle Bridget antifeminist. Men en kan også si at dette er en lek med begreper, en ironisk beskrivelse av Bridgets romantiske forhold til sin kollega.

Også *Ally McBeal* blander begrepene i denne sammenheng. Når Ally i episoden **The Kiss**, har vært på date med klienten Ronald Cheanie og han ikke kysset henne, klager hun til Renee: "I am a sexual object, for God's sake! What? He couldn't be a man and just paw me a little?" Dow understreker komedien som en mer fleksibel form enn dramaet, fordi motstridende meninger kan presenteres innenfor vitsens trygge ramme (Dow 1996). Det er også det tekstene innbyr til, at vi skal le av Bridgets og Allys utsagn.

Handlingene i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* utspiller seg på flere arenaer. Bridget og Ally opererer på en offentlig arena der de følger samfunnets konvensjoner for hvordan man skal oppføre seg. Men begge har også sine fristeder for usensurerte utbrudd. Når Bridget forteller om en middag med sine gifte venner, beskriver hun både den mer formelle sosiale samtalen og sine spontane reaksjoner. "(...) why aren't you married yet, Bridget? Sneered Woney (...) *Because I don't want to end up like you, you fat, boring Sloaney milch cow*, was what I should have said (...). But I didn't because, ironically enough, I didn't want to hurt her feelings (BJD 40).

Samme funksjon har flere av Allys visualiseringer. I episoden **Civil War** blir hun oppringt av et telefonselskap som vil spørre henne om abonnementet hennes. Hun er i dårlig humør etter en dårlig dag på jobben. Hun skjeller ut damen som ringer, og vi får se hvordan Ally drar hodet hennes ut av telefonrøret og kjefter på henne (Bilde 27 og 28). Bridget skriver hva hun *skulle* ha sagt, og Ally viser oss hva hun *ønsker* å gjøre. Dette er vesentlige elementer i den komiske effekten.

En mosaikk av sitater

En viktig dimensjon i den resepsjonsorienterte tekstanalysen er konteksten lesningen foregår innenfor. Når leseren fyller inn tomrom i teksten, gjøres dette på bakgrunn av tidligere erfaringer med fiktive fortellinger. Umberto Eco beskriver disse som intertekstuelle 'rammer', som relaterer den enkelte tekst til andre representasjonssystemer (Stam, Burgoyne og Flitterman-Lewis 1996). Forestillingen om den autonome teksten avvises i dette perspektivet. Som i den poststrukturalistiske forståelsen av mediene som diskurs, relateres teksten til andre medietekster i stedet for den 'virkelige' verden (Stam, Burgoyne og Flitterman-Lewis 1996).

En tekst forholder seg til andre tekster som en "mosaic of citations" i følge Julia Kristeva (Stam, Burgoyne og Flitterman-Lewis 1996:204). Det er disse 'sporene' av andre tekster hun beskriver som intertekstualitet. I en vid forstand kan en si at sjanger utgjør en form for intertekstualitet, i det den aktiverer kjente konvensjoner. Det vi skal se nærmere på her er imidlertid mer eksplisitte, og fra forfatterens side bevisste, hentydninger til andre tekster. Eco (1988) beskriver ulike lag av intertekstualitet, som Anne Jerslev (1993) deler inn i tre kategorier: eksplisitte, arketypiske og ekstratekstuelle sitater. Eco bruker sine begreper på filmmediet, men som vi skal se eksemplifiserer *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* på hver sine måter disse kategoriene.

Eksplisitte sitater beskriver en films gjenbruk av scener fra tidligere filmer. Eco viser hvordan en trappesekvens i Woody Allens film *Bananas* (1971) er et sitat av Eisensteins trappesekvens i *Potemkin* (1926). Samme gjenbruk av scener finner vi i *Bridget Jones's Diary*. Boken har eksplisitte sitater fra Jane Austens bok *Pride and prejudice*. Fielding forteller selv at hun "shamelessly stole the plot" fra denne boken (Ingen forfatter 1998).

I begynnelsen av boken møter Bridget den unge og rike Mark Darcy, hvis navn er en eksplisitt henvisning til Mr. Darcy, helten i *Pride and prejudice*.³⁸ Bridget og hennes venninne Jude sammenlikner også eksplisitt Mark Darcy med karakteren Mr Darcy i *Pride and prejudice*. "...we had a long discussion about the comparative merits of Mr. Darcy and Mark Darcy, both agreeing that Mr. Darcy was more attractive because he was ruder, but that being imaginary was a disadvantage that could not be overlooked" (BJD:247). Som i *Pride and prejudice*, blir Bridget introdusert for Mark i et selskap arrangert av moren og hennes venninne, som er ivrig etter å få 'giftet bort' Bridget, slik Mrs. Bennet i *Pride and Prejudice* er ivrig etter å få sine fire døtre gift. Bridget opplever imidlertid, som Elizabeth, heltinnen i *Pride and prejudice*, Darcy som arrogant og overfladisk. Men i løpet av boken lærer Bridget (og Elizabeth) å se forbi sine fordommer og blir til slutt forelsket.

Arketyriske sitater, eller sjangersitater, "serves (...) to indicate a preestablished and frequently reappearing narrative situation, cited or in some way recycled by innumerable other tekst and provoking in the addressee a (...) feeling of déjà vu (...)" (Eco 1988:448). *Bridget Jones's Diary* illustrerer dette i beskrivelsen av Mark og Bridgets forelskelse. Mark ordner opp i en familiekrise hos familien Jones, og tar deretter Bridget med til en suite på et hotell, der romansen ender i en rekke klisjeer, eller arketyper. "Then he took the champagne glass out of my hand, kissed me, and said 'Right, Bridget Jones, I'm going to give you pardon for', picked me up in his arms, carried me off into the bedroom (which had a fourposter bed!)" (BJD 1996:307). Boken aktiviserer ved bruk av disse klisjeene noen forhåndskunnskaper hos leseren om tradisjonelle kjærlighetsromaner. Samtidig skiller *Bridget Jones's Diary* seg fra disse romantiske fortellingene, først og fremst ved at beskrivelsene av møtet mellom helten og heltinnen er ironiske, vi skal ikke ta dem alvorlig.

I *Ally McBeal* forutsetter de arketyriske sitatene kjennskap til andre serier David. E. Kelley har skapt. I sesong 1 er episodene **The Inmates** og **Being There** crossover episoder, der karakterer fra Kelleys mer seriøse rettssalsdramaet *The Practice* opptrer i Ally McBeals

³⁸ Skuespilleren Colin Firth, som spilte Mr. Darcy i BBCs filmatisering av *Pride and prejudice*, skal også spille Mark Darcy i filmatiseringen av *Bridget Jones's Diary*.

fiktive univers. Den komiske effekten av *Ally McBeal* forsterkes i kontrasten til den mer realistiske *The Practice*. I dette tilfellet skapes illusjonen om at karakterene i de to seriene eksisterer i hver sin del av samme fiktive verden, nemlig Kelleys fantasi. Denne illusjonen brytes imidlertid i en annen episode (ved et ekstratekstuelle sitat), der Renee ser *The Practice* på TV i hennes og Allys leilighet. Dersom de to fiktive verdenene skal leve side om side, kan ikke den ene se den andre på fjernsyn. Forholdet mellom *Ally McBeal* og andre fiksjoner er altså ytterst komplisert, og det er opp til seeren å reflektere over hvordan de ulike seriene forholder seg til hverandre.

Henvisningene til de feministiske tema kan også ses på som arketypiske sitat, idet de aktiverer noen arketypiske feministiske problemstillinger, kvinner som sexobjekt, seksuell trakassering på arbeidsplassen og kvinners forhold til kombinasjonen av yrkesliv og kjærlighetsliv.

Ekstratekstuelle sitater finner vi i *Ally McBeal*. Disse intertekstuelle referansene forutsetter en kunnskap som ikke bare er "intercinematic, it is intermedia, in the sense that the addressee must know not only other movies, but all the mass media gossip about the movies" (Eco 1988:454).

I Allys visualiseringer finnes referanser til andre medietekster. Når Fitzy inviterer henne ut på date, i episoden **Happy Trails**, klippes det til Allys fantasi, vi ser at hun løper i fastforward ut av kontoret for å unnsnippe Fitzy. Lydbildet i denne sekvensen er fra tegneserien *Roadrunner*, der det brukes når strutsene løper fra ulven. Når Ally i episoden **Happy Trails** sitter fast i toalettskålen, annonserer Elaine "Ally's fallen and she can't get up". Sitatet er hentet fra en amerikansk reklame, der en sint gammel dame faller og brøler "I've fallen, and I can't get up".

I *Ally McBeal* finner vi ekstratekstuelle sitat også i bruken av skuespillere. Kelley bruker kjente skuespillere i gjesteroller, men disse bryter med de tidligere rollene publikum kjenner dem fra. Stand up-komikeren Tracey Ullmann spiller Allys spesielle psykiater. I en episode der Tracey er på ferie, spiller Bruce Willis, en skuespiller kjent fra en rekke actionfilmer, hennes vikar. Ullmann og Willis representerer her ikke bare karakterene de spiller, men også sjangerne de er kjent fra. Humoren i valget av disse skuespillerne forutsetter derfor seernes kjennskap til skuespillernes tidligere roller.

I episoden **Love Unlimited** finnes referanser til den feministiske kritikken av serien. Utenfor rettslokalet blir Ally oppsøkt av Laura Dipson, som presenterer seg som visepresident for organisasjonen Women for Progress. Hun forteller at Ally har blitt valgt til

forbilde for 1999, i kategorien yrkeskvinne. Ally svarer at hun ikke vil være forbilde, men Laura sier at hun ikke har noe valg. "You're a role model, and you'll do what we tell you to do. You can start by dropping that skinny whiny emotional slut thing and be exactly who we want you to be." Laura representerer her hovedargumentene i kritikken av serien, at Ally automatisk er forbilde i kraft av at hun er kvinne, og at andre kvinner skal se opp til henne. Episoden har også eksplisitte referanser til *Times* kritikk av serien. Ally forteller John: "I had a dream they put my face on the cover of Time magazine as the face of feminism". På denne måten 'svarer' Kelley på kritikken av serien, og retter seerens oppmerksomhet utover det fiktive universet.

Teksten som tilbud

Ved bruk av intertekstuelle referanser, inviteres seeren til å reflektere over *Bridget Jones's Diary*s og *Ally McBeal*s forhold til andre fiksjonstekster og den samtidige debatten rundt TV-serien. John Fiske mener studiet av en teksts intertekstuelle relasjoner kan antyde for medieforskeren hvordan en tekst vil leses i en spesifikk kultur eller subkultur fordi intertekstuell kunnskap oppfordrer mottakeren til å utnytte tekstens polysemi (Fiske 1987). Vi skal nå se nærmere på hvordan intertekstualitet kan brukes til å skape et tilbud av ulike lesninger.

Bridget Jones's Diary og *Ally McBeal* er som nevnt tidligere, populærkulturelle produkt som henvender seg til en bestemt målgruppe i samfunnet, enslige unge 'karrierekvinner'. Den resepsjonsorienterte tekstanalysen åpner for at de samme tekstlige instruksjoner kan skape forskjellige fiktive verdener, avhengig av leserens tolkning. Disse tolkningene er igjen knyttet til mottakerens sosiokulturelle bakgrunn. Fiske understreker at "Meanings are determined socially: that is, they are constructed out of the conjuncture of the text with the socially situated reader" (1987:80). Mening produseres i samspillet mellom mottakerens sosiale historie og de sosiale krefter strukturert i teksten.

Vi har sett hvordan unge kvinner ansees som en økonomisk og kulturelt ressurssterk målgruppe, og dette gjenspeiles i hvordan *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* er bygget opp som kulturelle produkt. Målgruppen til boken og serien møter Bridget og Ally med en rekke forkunnskaper, en kulturell referanseramme, eller forventningshorisont, som innebærer kjennskap til høykulturen og andre populærkulturelle produkt. *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* benytter virkemidler som 'passer' denne publikumsgruppen, og som vanligvis forbindes med høy kultur: selvrefleksivitet og intertekstualitet. Deres selvironiske blikk på

seg selv kan sees som et forsøk på å distansere seg fra den brede gruppen av populærkulturelle produkt. Dette tillater også publikum med den 'rette' kompetansen å skille seg ut som 'smarte' lesere/tilskuere, de har en distanse til teksten og deltar i produsentens ironisering og lek med fiksjonen.

Medieviteren Jim Collins beskriver intertekstualitet som "the *hyperconsciousness* of postmodern popular culture" (Collins 1992:335). Den populærkulturelle teksten er bevisst sin egen status, funksjon og historie, så vel som resepsjonsforhold. Collins henviser til Umberto Ecos begrep om 'the already said'. Det finnes ingen uskyldige utsagn. (Collins 1992: 333). En elsker kan ikke si til sin elskede "I love you madly", fordi hans elskede mest sannsynlig ville begynne å le. I stedet kan han manipulere utsagnet på en ironisk måte, og bruke det til sin egen fordel ved å si "As Barbara Cartland would put it, 'I love you madly'" (Collins 1992). På denne måten kan innholdet formidles ved å spille aktivt på utsagnets fortid.

Det er dette Ally McBeal gjør når hun sier at hun vil forandre verden, hun vil bare gifte seg først. Hun mener det hun sier, samtidig som hun ironiserer over den anti-feministiske betydning utsagnet får i hennes sammenheng. Det samme uttrykker Bridget når hun beskriver sin manglende selvtillit.

Wise people will say Daniel should like me just as I am, but I am a child of *Cosmopolitan* culture, have been traumatized by supermodels and too many quizzes and know that neither my personality nor my body is up to it if left to its own devices (BJD 1996:59).

Ally McBeal uttrykker i tillegg en type selvbevissthet som ikke finnes i *Bridget Jones's Diary*, men som er verdt å nevne fordi den illustrerer hvordan Kelley inviterer til en slags 'dialog' med tilskueren. Kelley lar karakterene reflektere en bevissthet om seg selv som fiksjon. Her brytes seriens 'realistiske' motivasjon. I **Happy Trails** sier Ally til Elaine: "Timesheets are for real lawyers, Elaine, when do you see me actually work?" Kommentaren fanger opp kritikken mot serien som 'urealistisk' beskrivelse av advokatyrket. Den inviterer også seeren til å reflektere over *Ally McBeals* status som fiksjon.

De intertekstuelle referansene og refleksiviteten er imidlertid ikke ekskluderende i den forstand at tekstene mister mening for dem som ikke innehar den 'rette' kulturelle kompetansen. Det er mer riktig å forstå dem som en 'bonus' til de seerne som har denne kompetansen. Slik blir tekstene tilbud til en variert publikumsgruppe med forskjellig grad av kulturell kompetanse.

Identifikasjonspotensialer

Å engasjere seg i fiktive fortellinger innebærer identifikasjon med karakterene i fortellingen. Gripsrud (1999) beskriver identifikasjonsprosessen som evnen til å sette seg inn i (empati) eller leve seg inn i andres situasjon. Identifikasjon med karakterene innebærer at vi "*blir ett med*" dem vi identifiserer oss med, vi oppfatter oss selv på sett og vis som deltakere i fortellingen (1999:222). Identifikasjonen innebærer at vi selv opplever skuffelser eller gleder over hva som skjer med karakterene. Leseren identifiserer seg i den grad karakterenes dilemma relateres til leserens egne erfaringer og moralske standarder (Gripsrud 1995).

Hans Robert Jauss (1977) identifiserer fem ulike identifikasjonsformer, med ulike implikasjoner for leserens posisjon. Jauss understreker resepsjons-aspektet i denne sammenheng. Kategoriene er ikke skapt utfra hvordan helten *presenteres* i teksten, men utgjør ulike *resepsjonsnivå*, hvorpå leseren eller tilskueren kan identifisere seg med helten. De fem identifikasjonskategoriene er tilgjengelig på samme tid, men oftest er det en av dem som dominerer.

Assosiativ (associative) identifikasjon beskriver den typen identifikasjoner som finnes i for eksempel spill, der det ikke eksisterer noen forskjell mellom utøver og publikum.

Beundrende (admiring) identifikasjon beskriver forholdet mellom en leser og en ufeilbarlig heltinne. Det inviteres til denne typen identifikasjon i for eksempel religiøs litteratur eller politisk propaganda. Det estetiske objektet, i vårt tilfelle heltinnen, skaper ved sin fullkommenhet forbløffelse hos sitt publikum. **Sympatisk** (sympathetic) identifikasjon skapes ved at publikum identifiserer seg med gjennom en gjenkjennelig likhet mellom dem selv og fiksjonskarakteren. Også **katarsisk** (cathartic) identifikasjon har utgangspunkt i en helt som likner leseren, men helten er i en ekstremt vanskelig situasjon, enten tragisk eller komisk. Denne identifikasjonen fører til en katarsisk erfaring for eksempel gjennom 'comic relief'. Den **ironiske** identifikasjon er en identifikasjon som brytes av teksten. Leseren ledes til å forvente identifikasjon, men teksten blir ironisk og fornekte en slik identifikasjon. Helten blir en anti-helt, som for eksempel *Don Quijote* (Jauss 1972:296-317).

Feministenes funksjonalistiske kritikk av Bridget og Ally etterlyser, i Jauss' terminologi, en beundrende identifikasjon i forholdet mellom fiksjonen og publikum, i kravet om at fiktive kvinner skal fungere som forbilder for empiriske kvinner. Problemet med en slik identifikasjon, er imidlertid at den forutsetter en *avstand* mellom heltinnen og hennes publikum. "Admiration is an affection that creates distance, (...) for I can admire only what is not possible for me (...)" (Kommerel sitert i Jauss 1974:290). Feministenes politiske

utgangspunkt er at fiksjonen, ved å sette gode forbilder, skal få den sosiale effekt at publikum imiterer sin heltinne. En kan derimot argumentere for at den beundrende identifikasjon er en udemokratisk og passiviserende posisjon, der publikum nettopp blir utenforstående tilskuere. Den beundrende identifikasjon er imidlertid ikke tilgjengelig i *Bridget Jones's Diary* eller *Ally McBeal*. En kan ikke beundre Bridget når hun så åpenlyst skriver om alle sine feil og mangler, eller beundre noen av karakterene i *Ally McBeal* når vi møter dem på det mest intime på unisex-toalettet.

Giddens' beskrivelse av det sen-moderne samfunn [jfr. kap. 4] kan suppleres med Espen Schaannings (1993) beskrivelse av overgangen mellom modernitet og post-modernitet. Der andrebølge-feminismen tok utgangspunkt i rasjonalitet, siste-instanser, og alt som forbindes med modernitetens prosjekt, er senmoderniteten rettet mot følelser, usikkerhet, valg og beslutninger. Et eksempel på dette er vår tids oppvurdering av det som kalles EQ – Emotional Intelligence – som supplement til IQ (se for eksempel Daniel Goleman 1997). Begrepet har vokst fram på bakgrunn av misnøye med hva de tradisjonelle intelligestestene måler. Tanken er at det finnes emosjonelle kvaliteter som er like viktige som de rent rasjonelle og logiske tankeferdigheter. Postmoderniteten, slik den beskrives hos Schaanning, oppløser modernitetens tro på rasjonalitet og sannhet, og skaper rom for disse følelsesmessige realitetene.

Dette får konsekvenser for synet på leseren eller tilskuerens engasjement i fiksjonen. Den funksjonalistiske feministiske mediekritikken [jfr. kap 3] viderefører argumentene fra andrebølge-feminismens mediekritikk. Identifikasjon med mediens fiksjonskarakterer oppfattes som noe utelukkende logos-orientert, og fiksjonene bedømmes utfra hvorvidt handlingen og hendelsene er realistiske. I tillegg kommer forestillingen om at leseren skal imitere heltinnen. Det poststrukturalistiske perspektivet, som denne oppgaven bygger på, legger imidlertid vekt på leserens eller tilskuerens emosjonelle engasjement i fiksjonen.

Den dominerende identifikasjon i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* er hva Jauss kaller 'sympatisk' identifikasjon. Bridget og Ally er ingen ufeilbarlige heltinner. Publikum blir kjent med deres sterke og svake sider, og engasjerer seg i deres emosjonelle dilemma. Identifikasjonen skapes i leserens/seerens gjenkjennelse av Bridgets og Allys emosjonelle dilemma. Gjennom kjennskap til deres innerste tanker fremtrer de for mottakeren som ufullkomne 'hverdagshelter'. Vi finner imidlertid eksempler på ironisk og katharsisk identifikasjon i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*. Vi ledes til å forvente en beundrende identifikasjon med Ally når hun holder en tordentale om verdens urettferdighet og at hun

akter å gjøre noe med det. Denne forventningen brytes i hennes siste replikk, der hun sier at hun først må bli gift. Bridgets prosjekt om å utvikle 'indre ro' og hennes ambisiøse nyttårsforsetter skaper også forventninger om beundrende identifikasjon, men brytes i beskrivelsen av hvordan hun aldri lykkes i disse prosjektene. Bruken av 'comic relief' er mye brukt i både *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal*, og slik inviterer tekstene til en katharsisk identifikasjon. I det tidligere nevnte eksempelet [kap 2.4], der Ally dumpes av Cheanie, brukes Allys visualisering av situasjonen som brudd på den 'triste' stemningen. Når Daniel avlyser et stevnemøte med Bridget, skriver hun i dagboken sin på natten

What's wrong with me? I'm completely alone. Hate Daniel Cleaver. Am going to have nothing more to do with him. Am going to get weighed.

Hennes beslutning om å veie seg for å føle seg bedre blir komisk fordi leseren vet at hun alltid er misfornøyd med vekten.

Bridget Jones's Diary og *Ally McBeal* forutsetter og skaper en annen leserposisjon, og andre forutsetninger for identifikasjon enn det den feministiske kritikken antar. I tråd med at tekstene har flere meninger, mener jeg den feministiske tolkningen av dem er for ensidig. *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* er utvilsomt åpne for den lesning feministene foretar, men argumentene for en annen type tolkning er mer overbevisende, fordi den forutsetter at mottakeren frivillig konsumerer teksten og finner *glede* i det. Tekstenes kompleksitet gir flere identifikasjonsmuligheter og forutsetter en aktiv og selvstendig velgende mottaker.

6. Avslutning

I den senere tid har vi sett en rekke innspill i kjønnsdebatten, med blant annet økende fokus på mannens rolle i et samfunn der kjønnene skal være likestilte. Fra Danmark har det i år kommet to antologier der menn bekjenner sine problemer i forhold til mannsrollen, bøkene *Hvordan mand* og *Pikstormerne*. Redaktør av *Pikstormerne*, Niels Ulrik Sørensen, sier hensikten med boken er å "bryte mænds årelange, larmende tavshed i kønsdebatten og vise at mænd er andet og langt mer end enten machomænd eller diffuse slapsvanse – ligestilling handler ikke kun om kvinder" (Harbo 2000). Den engelske psykiatriprofessor Anthony Clare ga i år ut boken *On men: masculinity in crisis*, der han utforsker mannsrollen 'etter' feminismen. Han henviser blant annet til de høye selvmordstallene blant menn og hevder at den autoritative, dominerende mannen er i ferd med å dø ut, bokstavelig talt. I sin nye bok *Stiffed. The Betrayal of The American Man* (1999) diskuterer Susan Faludi mannsrollen i den vestlige verden i dag, om hvordan mannen skal klare å oppfylle kravene til maskulinitet når samfunnet ikke lenger verdsetter de tradisjonelle maskuline idealene.

Andre påpeker menns og kvinners felles prosjekt i en kamp mot kjønn som identitetsstyrer samt en mer generell kritikk av menneskesynet som skapes av den kapitalistiske forbrukerkulturen. Susan Faludi sier, i forbindelse med lanseringen av *Stiffed*, "Det er dypt ærekrenkende og uverdigg for mennesket å bli redusert til en forbruker. Det må både kvinner og menn reise seg imot" (Bratholm 2000). Som vi så i kapittel 1 kritiserer også tredjebølge-feministene i boken *Third wave agenda* (1997) den frie markedsøkonomien, og inkluderer begge kjønn i sitt feministiske prosjekt. Det samme argumenterer den svenske litteraturviteren og feministen Nina Bjørk for i sin bok *Under det rosa teppet* (1998). "Det jeg vil er å forskyve tyngdepunktet for feminismens eksistensberettigelse: fra en kamp for den undertrykte Kvinnen, til en kamp mot kjønn som identitet" (Bjørk 1998).

Jeg vil ikke her gå inn på en nærmere diskusjon av bøkene eller deres forhold til det feministiske prosjekt. Disse tendensene er interessante idet de illustrerer hvordan kjønnsidentitet kan oppleves som belastning også for menn, og at dette blir et offentlig akseptert diskusjonstema. Interessant nok fanges denne 'trenden' opp i utviklingen av karakteren Billy i *Ally McBeals* tredje sesong, som nå sendes i Norge. Billy har i de to første sesongene representert en liberal holdning i forhold til seriens feministiske tema. Dette endres etter at han begynner å gå i behandlingsgruppen Anonyme Mannssjåvinister. Han

innrømmer etter hvert at han er svært tradisjonell i sine holdninger, han vil at hans kone skal være hjemme med barna, gi opp sin karriere og skal passe på å stelle sitt utseende for å være tiltrekkende for han. Hans argument er at han trenger å bli tilbedt for å føle at han er mann, og med en sterk karrierekvinnne til kone føler han seg mindre mandig.

Den feministiske mediekritikkens forhold til feminismens politiske prosjekt

Diskusjonen om hvorvidt *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* er et tilbakeslag for feminismen, må ta hensyn til at Bridget og Ally er populærkulturelle fiksjonsfigurer. "(...) pop culture feminism is not always and inevitably antifeminist, as some critics might charge. Rather, it is simply very limited" (Dow 1996:214). *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* er ikke feministiske medieprodukt, men har en viss feministisk gjenklang. De diskuterer kjønnsroller og en rekke andre personlige dilemma som virkelige kvinner kan gjenkjenne og som derfor kan kalles feministiske tema. Denne diskusjonen er imidlertid tilpasset mediefiksjonens behov, ikke behovene til en politisk bevegelse som omfatter empiriske kvinner i ulike livsfaser (Dow 1996). *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeals* diskusjon av feministiske tema er begrenset til den unge enslige heteroseksuelle karrierekvinnens personlige dilemma.

Den feministiske kritikkens frykt for Bridgets og Allys popularitet er derfor på sett og vis ubegrunnet. "The danger is not in enjoying them but in mistaking them for something more than the selective, partial images they are" (Dow 1996:214). Det er denne feilen *Time magazine* begår når de plasserer Ally som den siste i rekken av politiske feminister. Å forstå fiksjonens diskusjon av feminisme utfra den politiske feminismens begrepsapparat, overser de begrensningene som fiksjonens rammer setter. *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* må i stedet analyseres ut fra hva feminisme betyr i deres kontekst og i forhold til hvordan de forholder seg til diskusjonen av feminisme innenfor den bredere mediekulturen. Det er dette jeg har forsøkt å gjøre i denne oppgaven, ved å vise hvordan *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* diskuterer feministiske tema parallelt med diskusjonen av feminismens tredje bølge og problematiseringen av hva det vil si å være feminist for dagens unge kvinner.

Konklusjoner

Analysen av *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* har forsøkt å forklare både kritikken fra feministisk hold og populariteten hos det kvinnelige publikum. Den feministiske tolkningen

av tekstene bygger på deres oppfatning av hvordan forholdet mellom feminismen som politisk bevegelse og diskusjonen av feministiske tema i populærkulturen bør være. Populærkultur som viser sterke kvinner er feministiske, mens de som viser 'svake' kvinner er anti-feministiske.

Kjønnsrollene i *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* diskuteres ved å kontrastere karakterer med ulike meninger mot hverandre. Å si at kvinnebildet i dem er anti-feministisk overser både hovedkarakterenes ambivalens, tekstens ironiske og intertekstuelle appell, samt de øvrige karakterenes rolle i diskusjonen av kjønnsroller. Ved å peke på hvordan *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* diskuterer identitetsdilemma og inviterer til en sympatisk identifikasjon, blir det mulig å forklare hvorfor så mange finner glede i å lese boken og se TV-serien. Gjennom den resepsjonsorienterte tekstanalysen har vi sett hvordan tekstene ikke inviterer til imitasjon, slik den feministiske kritikken frykter, men en sympatisk identifikasjon med Bridget og Ally, og et lekende forhold til tekstene gjennom intertekstuelle referanser.

Som kommersielle medieprodukt er involveringen med *Bridget Jones's Diary* og *Ally McBeal* høyst frivillig, og det er urimelig å anta at de høye publikumstallene ikke er resultat av en lystbetont aktivitet fra mottakerens side. Det kommersielle aspektet ved tekstene gjør at de må åpne for ulike lesninger, de må skape tekstlige tilbud til ulike publikumsgrupper. Monica Rudberg (2000) hevder at "Ally McBeal...utgjør en form for diskursiv[t] tilbud for potensielt nye kjønns- og kroppskonstruksjoner". Slik illustrerer de medienes funksjon som kulturelle barometer, de utnytter og gjennomarbeider kulturelle motsetninger i sin tid. De formidler ikke en ensidig patriarkalsk ideologi, slik den feministiske kritikken hevder.

Mitt formål med oppgaven har imidlertid ikke vært å finne 'sannheten' eller den 'riktige' tolkningen av disse tekstene. Som Dow (1996) mener jeg enhver akademisk tekst er "a species of *argument* rather than (...) a quest for truth" (Dow 1996:3). Mitt prosjekt har vært å vise at til tross for at tekstene åpenbart kan leses på den måten feministene gjør, som en befestelse av patriarkatet, ligger det også innskrevet andre tolkningsmuligheter i teksten, som gjør det mulig å forstå hvorfor publikum finner glede i disse tekstene.

Litteraturliste

- Allen**, Robert C. (1995 [1992]) 'Audience oriented criticism' i Allen, Robert C (ed) *Channels of Discourse*, Routledge
- Ang**, Ien (1997) 'Melodramatic Identifications: Television Fiction and Women's Fantasy' i Brunsdon, Charlotte (et.al) *Feminist Television Criticism. A reader*, Oxford: Clarendon Press.
- Barnes**, Beth E og Thomson, Lynne M (1994) 'Power to the People (Meter): Audience Measurement Technology and Media Specialization' i Ettema, James S og Whitney, Charles D (ed.) *Audiencemaking: How the Media Create the Audience*, California: Sage publications
- Bjørk**, Nina (1998[1996]) *Under det rosa teppet. Et blikk på 90-tallets feminisme*, Gyldendal Norsk Forlag ASA
- Blom**, Ida red. (1992) *Cappelens Kvinnehistorie bind II, Renaissance, reformasjon, revolusjon fra ca. 1500 til i dag*, J.W.Cappelens Forlag AS
- Collins**, Jim (1992) 'Postmodernism and Television', i Allen, Robert C. (ed) *Channels of Discourse*, Routledge
- Dow**, Bonnie J. (1996) *Prime-Time Feminism: Television, media culture and the women's movement since 1970*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Drotner**, Kirsten (1990) 'Modernitet og mediepanikk', i Deichman-Sørensen, Trine og Frønes, Ivar (red.) *Kulturanalyse*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Dybvig**, Ingeborg (1998) 'Single suksess' *Henne*, nr 3
- Dybvig**, Ingeborg (1999) 'Feminister på frifot' *Henne*, nr 6
- Eco**, Umberto (1988) 'Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage' i Lodge, David (red.) *Modern Criticism and Theory. A reader*, London: Longman
- Ellis**, John (1982) *Visible Fictions*, London: Routledge
- Faludi**, Susan, (1994) [1991] *Det store tilbakeslaget. 90-åras kvinnebilde*, Oslo: H.Aschehoug & Co
- Field**, Trevor (1989) *Form and Function in the Diary Novel*, Houndmills: Macmillan Press
- Fielding**, Helen (1996) *Bridget Jones's Diary*, London: Picador.
- Fiske**, John (1987) *Television Culture*, Methuen & Co
- Frang Høyum**, Nina (1999) 'Single – skjebne eller sjanger?' *Utflukt* nr 3
- Giddens**, Anthony (1990) *The consequences of modernity*, London: Blackwell

- Giddens** Anthony (1994 [1992]) *Intimitetens forandring. Seksualitet, kærlighed og erotik i det moderne samfund*, København: Hans Reitzels Forlag
- Giddens**, Anthony (1996[1991]) *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten*, København: Hans Reitzels Forlag
- Goodman**, Lizbeth (1992) 'Gender and humour', i Bonner, Frances (et.al) *Imagining Women. Cultural Representations and Gender*, Cambridge: Polity Press
- Gripsrud**, Jostein (1995) *The Dynasty Years. Hollywood Television and Critical Media Studies*, New York: Routledge
- Gripsrud**, Jostein (1999) *Mediekultur, mediesamfunn*, Oslo: Universitetsforlaget
- Hassam**, Andrew (1993) *Writing and Reality. A Study of Modern British Fiction*, London: Greenwood Press
- Hausken**, Liv (1993) 'Hva tyder feminisme i dag?' *Bladet Tal*, nr. 3
- Heywood**, Leslie og Drake, Jennifer (1999 [1997]) *Third Wave Agenda. Being feminist, doing feminism*, Minnesota: University of Minesota Press
- Hjorthol**, Geir (1995) *Populærlitteratur. Ideologi og forteljing*, Oslo: Samlaget.
- Jerslev**, Anne (1993) *Kultfilm og Filmkultur*, Ålborg: Amanda
- Jerslev**, Anne (1997) 'Evergreen? Kærlighedsmelodramaet i 90'erne', *Kosmorama*, september
- Jauss**, Hans Robert (1974) 'Levels of Identification of Hero and Audience' i *New Literary History: A journal of theory and interpretation*, 5, s183-317, Charottesville
- Kolbjørnsen**, Tone (1992) 'Levende kvinnebilder', *Levende Bilder*, nr. 2
- Kozloff**, Sarah (1995 [1992]) 'Narrative Theory' i Allen, Robert C (ed) *Channels of Discourse*, Routledge
- Larsen**, Peter (1995) *TV-analyse for mediestuderende. Tre kapitler om betydning og fortelleranalyse*, Universitetet i Bergen: Institutt for Medievitenskap
- Levine**, Joshua (1999) *David E. Kelley. The man behind Ally McBeal*, Toronto ECW Press
- Mathisen**, Thomas (1993) *Makt og medier. En innføring i mediesosiologi*, Pax Forlag
- Mayne**, Judith (1997) 'L.A.Law and Prime Time Feminism', i Brunson, Charlotte (et.al.) *Feminist television Criticism. A reader*, Oxford: Clarendon Press
- Morley**, David (1980) *The nationwide audience: structure and decoding*, London: British Film Institute
- Morley**, David (1992 [1989]) 'Changing paradigms in audience studies', i Seiter, et al. (eds): *Remote control*, London: Routledge,

- Newcomb**, Horace og Hirsch, Paul (1994 [1976]) 'Television as Cultural Forum', i H. Newcomb (ed.) *Television: Critical View*, s503-515, New York: Oxford University Press
- Probyn**, Elspeth 'New Traditionalism and Post-Feminism: TV Does the Home' i Brunson, Charlotte et.al *Feminist Television Criticism. A Reader*, Oxford: Clarendon Press
- Radway**, Janice (1991 [1984]) *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature*, Chapel Hill, N.C. : University of North Carolina Press
- Saenz**, Michael K (1994 [1976]) 'Television Viewing as a Cultural Practice' i Newcomb, Horace (ed) *Television. The Critical View*, New York: Oxford University Press
- Schaanning**, Espen (1993 [1992]) *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idèhistorie*, Oslo: Spartacus
- Solbrække**, Karianne og Sletten, Anne Marit (1999) 'Moderne kvinner spiller teater' i *Dagbladet* 13.12.1999
- Siegel**, Deborah L. (1997) 'Reading between the waves: Feminist Historiography in a "Postfeminist" Moment', i Heywood og Drake (ed.) *Third Wave Agenda. Being feminist, doing feminism*, Minnesota: University of Minesota Press
- Stam**, Robert, Burgoyne, Robert, Flitterman-Lewis, Sandy (1994[1992]) *New Vocabularies in Film Semiotics*, London: Routledge.
- Stranger-Thorsen**, Cecilie (1998) *Picket fences: 'kvalitets-fjernsyn' og kulturelt forum*, hovedoppgave, Institutt for Medievitenskap, Universitetet i Bergen
- Tjomsland**, Nina (1999) 'Farlig fargeblind McBeal' i *Stavanger Aftenblad* 27.02.1999
- van Zoonen**, Liesbet (1994) *Feminist Media Studies* London: SAGE Publications Ltd
- White**, Mimi (1995) 'Ideological analysis', i Robert C. Allen (ed.) *Channels of Discourse*, Routledge

Internettreferanser

- Applewhite**, Ashton (udatert) 'A conversation with Helen Fielding' *Bridget Jones's Diary Reading Group Guide*, Tilgjengelig: <http://www.penguinputnam.com/bridgetjones/rgg.html> [15.10.1999]
- Arnstad**, Ellen (24.04.1999) 'Gucci-feministene', *Dagbladet: på nettet*, Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/04/24/163600.html> [06.10.00]
- Bellafante**, Ginia (29.06.1998) 'Who put the 'me' in feminism?' *Time Magazine*, [på trykk 29. juni 1998, vol.151 NO 25] Tilgjengelig: <http://cgi.pathfinder.com/time/magazine/1998/dom/980629/cover3.html> [21.10.99]
- Bratholm**, Eva (12.09.2000) 'Mannskrise i rosenblader', *Dagbladet på nett*, Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/2000/09/12/218786.html> [15.09.00]
- Chambers**, Veronika (02.03.1998) 'How would Ally do it?' *Newsweek*, Tilgjengelig: http://www.newsweek.com/nw_srv/issue/09_98a/nw_980302_058_.htm [13.09.99]
- Chen**, Christine (13.05.1999) 'Bridget Jones: a Literary Ally McBeal?' *Newsweek*, Tilgjengelig: http://newsweek.com/nw_srv/issue/20_99a/tnw/today/nm/nm02we_1.htm [20.01.00]
- Duckert**, Hege (24.03.1998) '57,2 kilo om morgenen' *Dagbladet: på nett*, Tilgjengelig: www.dagbladet.no/kultur/1998/03/24/73743.html [30.05.00]
- Goodman**, Tim (08.09.1997) 'Ally saves Fox's day', *Examiner Television Critic*, Tilgjengelig: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/examiner/archive/1997/09/08/STYLE5891.dtl> [23.11.99]
- Harbo**, Ingunn (24.08.2000) 'Pikstormerne' – unge menn i feminismedebatten', Tilgjengelig: <http://www.uio.no/tavle/store/enhet/1/688.html> [07.10.00]
- Internet Movie Database** (udatert a) 'Awards for Ally McBeal' Tilgjengelig: <http://us.imdb.com/Tawards?0118254> [19.01.00]
- Internet Movie Database** (udatert b) 'Awards for Ally McBeal' Tilgjengelig: <http://us.imdb.com/Tawards?0118437>, <http://us.imdb.com/Tawards?0108724>, <http://us.imdb.com/Tawards?0103512> [19.01.00]
- Keitz**, Ann (07.05.2000) *Viewers for Quality Television Inc.* Tilgjengelig: <http://www.vqt.org/> [19.01.00]
- Kuczynski**, Alex (14.06.1998) 'Dear Diary: Get real', *The New York Times on the Web*,

- Tilgjengelig: <http://secure.northernlight.com/cgi-bin/p...pMnBrZzYDeHYWDGcLXAhSXkUAGRVAcg8%253D#doc> [20.09.98]
- McEntire**, Torri (11.10.1999) 'Ally McBeal – Everywoman (sort of)', *Ultimate TV News*, Tilgjengelig: <http://www.ultimatetv.com/news/presstour/97/24fox1.html> [11.10.99]
- Millman**, Joyce (20.10.1997) 'Foxy Lady', *Salon Magazine*, Tilgjengelig: <http://www.salon.com/ent/tv/1997/10/20ally.html> [15.05.00]
- Millman**, Joyce (udatert) 'Binge and Larf', *Salon Magazine*, Tilgjengelig: http://www.salon.com/ent/tv/1997/12/cov_11tv.html [05.10.99]
- Moseley**, Merritt (19.02.1999) 'British Book Awards', *British Literary Prices*, Tilgjengelig: <http://www.unca.edu/~moseley/britbook.html> [19.01.00]
- Nossum**, Beate (26.03.1999) 'Biter fra seg', *Dagbladet: på nettet*, Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/03/26/161467.html> [30.05.00]
- NTB-AFP** (11.12.1998) 'Verden venter på mer om Bridget', *Aftenposten Interaktiv*, Tilgjengelig: http://www.aftenposten.no/kul_und/kultur/d61886.htm [19.01.00]
- Rudberg**, Monica (2000) 'Kroppen kommer hjem: hvordan epistemofilen havnet på Ally McBeals do', *Norsk Medietidsskrift*, nr 1, Tilgjengelig: <http://www.media.uio.no/webressurser/NML/VELKOM.HTM> [14.06.00]
- Samfunnsspeilet** (1999) nr.5, Tilgjengelig: <http://www.ssb.no/www-open/samfunnsspeilet/utg/9905/2.shtml> [02.12.99]
- Skre**, Arnhild (09.12.1999) 'Bridget stresser videre' *Aftenposten Interaktiv*, Tilgjengelig: http://www.aftenposten.no/kul_und/kultur/d113963.htm [19.01.00]
- Steinsland**, Hege (12.08.1999) 'Fra virkeligheten', *Aftenposten Interaktiv*, Tilgjengelig: http://www.aftenposten.no/kul_und/kultur/d94047.htm [17.02.00]
- Svetkey**, Benjamin (udatert a) 'Kelley v. N.O.W', *Entertainment Weekly*, Tilgjengelig: <http://cgi.pathfinder.com/ew/features/980130/mcbeal/kelly.html> [03.08.99]
- Svetkey**, Benjamin (udatert b) 'Ally McBeal vs the real world (or does she have the legs to stand on?)', *Entertainment Weekly*. Tilgjengelig: <http://www.pathfinder.com/ew/features/980130/mcbeal/realworld.html> [03.08.99]
- Thaule**, Jørgen (25.01.2000) 'Ally – TV2s melkeku', *VG Nett*, Tilgjengelig: <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=2672247> [23.04.00].
- TM and © FOX** 'About the show', *Ally McBeal Official Homepage*, Tilgjengelig: <http://www.fox.com/ally/cast.htm> [04.10.99]
- TV2** (1999) 'Unge kvinner velger TV 2 på tirsdagskvelden', *Ally McBeal*, Tilgjengelig:

<http://www.tv2.no/marked.html> [22.10.99]

Vowell, Sarah (21.09.1998) 'Ally McBeal, all-american anti-hero', *Salon Magazine*

Tilgjengelig:<http://www.salon.com/ent/music/vowe/1998/09/21vowe.html> [07.06.00]

Ingen forfatter (24.04.1999) 'Kaoskvinnen - en fiksjon?', *A Interaktiv*, Tilgjengelig:

<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/d78714.htm> [30.05.00]

Ingen forfatter (16.06.1998) 'Author Helen Fielding', *Time Yahoo Chat*, Tilgjengelig:

<http://www.time.com/time/community/transcripts/chattr061698.html> [06.09.00]

Appendiks A

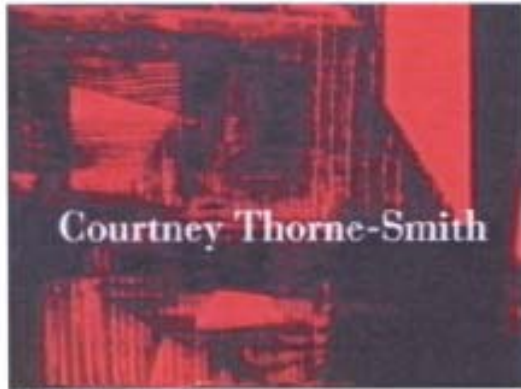
Episode	Retts sak	Privatliv	Tema
Pilot	Ally slutter i jobben og begynner i Cage/Fish & Associates	Ally møter sin tidligere kjæreste	Seksuell trakassering Kjærlighet
The Kiss	Ally forsvarer en kvinne som er sagt opp p.g.a. alderen	Ally går på stevnemøte med Ronald Cheanie	Feminisme Kjærlighet
Cro Magnon	Ally og John forsvarer en ung gutt som har vært i slåsskamp.	Ally dater nakenmodellen Glenn, kollegene går på boksekamp	Seksualitet Mannsrollen
Happy Birthday, baby	Ally forsvarer en mann som har brutt seg inn hos en kvinne for å kile føttene hennes	Forholdet mellom Ally og Greg	Kjærlighet Seksualitet
The real world	39-år gammel lærer tiltales for å ha sex med 16 år gammel elev.	Ally drømmer om kjærligheten.	Kjærlighet Seksualitet
They eat horses, don't they?	Ling saksøker et radioprogram for seksuell trakassering. Restauranteier saksøkes for å ha servert hestekjøtt.	Johns tiltrekning til Nelle.	Seksuell trakassering Firmaets moral
Fools night out	Ling saksøker plastisk kirurg for løgn. Prest ønsker å avskjedige en kordame han har hatt et forhold til.	Johns tiltrekning til Nelle. Allys kjennskap til ensomhet.	Kjærlighet Ensomhet
It's my party	George Madisons søksmål mot et feministisk magasin som har sagt han opp. Allys blir fengslet p.g.a. korte skjørt.	Ally og Renees har fest. Forholdet til Richard og Ling.	Feminisme Kjærlighet
Story of love	Ally representerer jente som er saksøkt for overfall.	George madison flørter med Ally.	Vennskap Kjærlighet
Worlds without love	Ally og John forsvarer nonne som har brutt sølibatet.	Renee treffer eks-kjæreste. Frosken til John er tilbake. Whipper og Richards forhold.	Kjærlighet Seksualitet
Happy Trails	Billy og Georgia forsvarer en kvinne som har fått sparken p.g.a. at hun har oransje hud. Judge Happy dør.	John og Richards kurtisering av Nelle og Ling Allys date med Fitzy.	Kjærlighet Død
Just looking	MOPE ¹ saksøker Lings gjørmebryteklubb.	Georgia møter en eks-kjæreste. Ally sitter fast i do.	Kjærlighet Feminisme
You never can tell	Ling saksøker en mann for å ha hatt seksuelle tanker om henne.	Ally er på bowling-dobbeldate. Nelle inviterer John ut.	Ensomhet Seksuell trakassering

¹ Mothers Opposed to Pornographic Entertainment

Appendiks A

Making spirits bright	Fish sin største klient har fått sparken, fordi han har sett en enhjørning.	Johns kurtisering av Nelle. Allys visjon av enhjørning. Renee er på stevnemøte med eks-kjæresten.	Kjærlighet Ensomhet
In dreams	Ally forsvarer sin gamle lærer som vil ligge i koma til hun dør.	Nelle og Johns flørtning. Greg og Allys forhold. Richard and Lings forhold.	Normalitet Kjærlighet
Love unlimited	Richard og Ally representerer kone til mann som vil annullere ekteskapet.	Ally og Gregs forhold. Ling og Richards forhold. Nelle og Johns forhold.	Kjærlighet Seksualitet Ekteskap
Angels and blimps	Richard og John har en mordsak. Ling og Ally saksøker kirken på vegne av en dødssyk gutt.	Ally og Gregs forhold.	Kjærlighet Død
Pyramids on the Nile	John og Nelle forsvarer kjærestepar som har blitt oppsagt.	Billy forteller Ally at han elsker henne. Ling ansettes etter å ha slikket Richards finger.	Kjærlighet Privat/offentlig
Sideshow	Ingen rettsak	Forholdet mellom Ally og Billy	Kjærlighet
Sex, lies and politics	Bokhandel-eier saksøker senator som drev henne konkurs.	Forholdet mellom Ally og Billy	Politisk etikk Kjærlighet
Civil War	Nelle og Ling representerer mann med svetteproblemer. John og Ally står mot Richard og Georgia i rettsak om date-rape.	Slåsskamp på unisex-toalettet. Nelle vinner fordi hun slår ut håret (bokstavelig talt).	Kjærlighet Yrkesetikk
Those Lips, that hand	Ally og John representerer mann som er mordtiltalt. Georgia og Billy representerer mann som er oppsagt for sin hentesveis.	Ally og Johns bursdag. Richard og Lings forhold.	Kjærlighet Arbeidsrett
Let's Dance	Kvinne saksøker sitt firma som hindrer henne i å gjøre karriere p.g.a. at hun er mor.	John har fått ny selvtilitt. Elaines dansekonkurranse. Ekteskapet til Billy og Georgia.	Feminisme Kjærlighet
Only the lonely	Firma saksøkes fordi de hadde strand-dag på jobben. Elaine i konflikt om opphavsretten til ansikts-bh'en.	Forholdet mellom John og Nelle	Feminisme Vennskap Kjærlighet
The green monster	John representerer hevngjerrig kvinne i skilsmisse.	Ally leier en mann for å gjøre Greg sjalu.	Kjærlighet Ekteskap
Loves illusions	Ally og John representerer kvinne som er saksøkt for ekteskaps-svindel.	Richard og Lings forhold. Allys depresjon.	Kjærlighet Ekteskap Seksualitet
I know him by heart	Lesbisk kvinne saksøker forsikringsfirmaet for at de ikke dekker kunstig befruktning for henne.	Ally's depresjon. John og Nelles forhold.	Kjærlighet Homoseksualitet Feminisme

Appendiks B



Bilde 1



Bilde 2



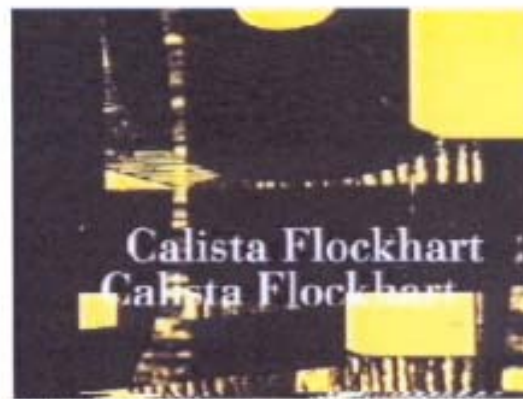
Bilde 3



Bilde 4



Bilde 5



Bilde 6

Appendiks B



Bilde 7



Bilde 8



Bilde 9



Bilde 10



*Er jeg trist, tar Renee meg med ut
å danse. Vel for å muntre meg opp.*

Bilde 11



*Jeg er ganske god
til å la være med å le.*

Bilde 12

Appendiks B



Bilde 13



Bilde 14



Bilde 15



Bilde 16



Bilde 17



Bilde 18

Appendiks B



Bilde 19



Bilde 20



-Jeg vurderte en gang å bli lege.
-Men...?

Bilde 21



Bilde 22



Bilde 23



Bilde 24

Appendiks B



Bilde 25



Bilde 26



Bilde 27



Bilde 28

TIME

CHINA
Clinton's Balancing Act

Susan B. Anthony

Betty Friedan

Gloria Steinem

Ally McBeal



**IS
FEMINISM
DEAD?**

