



JÖNKÖPING UNIVERSITY

*School of Education and
Communication*

Gör hon någonting själv någon gång?

- En kvalitativ textanalys av kvinnliga karaktärers
agentskap i film

KURS: *Uppsats i Medie- och kommunikationsvetenskap, 15 hp*

PROGRAM: *Medie- och kommunikationsvetenskap*

FÖRFATTARE: *Evelin Nyberg, Charlotte Blomdell*

EXAMINATOR: *Ekaterina Kalinina*

TERMIN: *HT19*

ABSTRAKT

Författare: Evelin Nyberg
Charlotte Blomdell
Rubrik: Gör hon någonting själv någon gång?
Underrubrik: En kvalitativ textanalys av kvinnliga karaktärers agentskap i film

Antal sidor: 57

De senaste åren har starka kvinnliga karaktärer, speciellt i roller som protagonister, varit ett aktuellt ämne inom filmvärlden och kravet på karaktärerna är större än någonsin. Dock finns ingen etablerad definition av vad som är en stark kvinnlig karaktär, utan styrkan hos kvinnor definieras generellt sett genom att tilldelas maskulina attribut. Syftet med den här studien är att ifrågasätta vad som anses vara en stark kvinnlig karaktär och samtidigt bidra med mer kunskap om kvinnors representation i film, genom att undersöka om kvinnliga protagonister har agentskap. Studien utgår från feministisk filmteori, med fokus på teorin om män som aktiva och kvinnor som passiva och representationsteorin för att kritiskt analysera bilden som ges av kvinnan som protagonist.

Materialet består av filmerna *Wonder Woman* och *Captain Marvel*, två filmer som uppmärksammas på grund av att de båda har kvinnliga protagonister och kvinnliga regissörer i en genre som är mansdominerad. Resultaten visade att kvinnan å ena sidan porträtteras som passiv och som att hennes feminina attribut är hennes svagheter. Men å andra sidan porträtteras kvinnan som handlingskraftig och hennes feminina attribut som styrkor. Att attribut som klassas som feminina kan porträtteras som starka utgör grunden för att starka kvinnliga karaktärer kan existera. Om kvinnlighet endast är en svaghet kan det inte finnas några starka kvinnliga karaktärer.

ABSTRACT

Authors: Evelin Nyberg
Charlotte Blomdell
Title: Does she ever do anything on her own?
Subtitle: A qualitative text analysis of female characters' agency in film

Pages: 57

The subject of strong female characters, especially as protagonists, has been a hot topic in the movie industry the past few years, and the demand is greater than ever. There is, however, not an established definition of what a strong female character is, female strength has generally been defined by being assigned male characteristics. The purpose of this study is to question what a strong female character is as well as contribute with more knowledge of female representation in film, by examining if the female protagonists have agency. The study is based on feminist film theory, focusing on the theory of men as active and women as passive, and representation theory to critically analyze the portrayal of female protagonists.

The material is based on the movies *Wonder Woman* and *Captain Marvel*, both of which have been acknowledged because of their female protagonists and female directors in a male dominated genre. The results show that the woman on the one hand is pictured as passive and her female characteristics are portrayed as weaknesses. On the other hand, however, the woman is active, and her female characteristics are portrayed as strengths. For strong female characters to exist, feminine characteristics need to be able to be portrayed as strong. If femininity is nothing but a weakness, there cannot be such a thing as a strong female character.

Innehållsförteckning

Innehållsförteckning	4
1. Inledning	6
1.1. Bechdeltestet.....	7
1.2. Kvinnors porträttering i film genom historien.....	7
1.3. Metoo och Time's Up.....	9
1.4. <i>Wonder Woman</i> och <i>Captain Marvel</i>	9
2. Problem och syfte	12
3. Tidigare forskning.....	13
3.1. Kvinnors representation i film.....	13
3.2. Kvinnors agentskap i film.....	14
3.3. Superhjältar och superhjältinnor.....	14
3.4. Mediers effekter på konstruktionen av kön	15
3.5. Studiens bidrag till forskningsfältet.....	17
4. Teoretiskt ramverk	19
4.1.1 Representation	20
4.1.2 Mannen som aktiv och kvinnan som passiv	22
4.1.3 Agentskap	23
5. Metoder	25
5.1. Kvalitativ textanalys	25
5.2. Dramaturgi.....	28
5.3. Analysschema	29
6. Material.....	31
7. Analys	32
7.1. Kvinnan som protagonist.....	32
7.2. Kvinnan som beskyddare.....	35
7.3. Kvinnan som stereotypiskt kvinnlig.....	37
7.4. Kvinnan som impulsiv.....	39
8. Diskussion.....	42
8.1. I förhållande till Bechdeltestet.....	42
8.2. Filmskaparnas påverkan	42
8.3. Bilden av den starka kvinnliga karaktären	43
8.4. Möjliga effekter av kvinnans porträttering.....	45
8.5. Metoo och Time's Up.....	47
8.6. Slutsatser.....	48

9. Förslag till vidare forskning.....	50
Referenslista.....	51
Bilagor.....	56
Bilaga 1. Karaktärsbeskrivningar	56

1. Inledning

Starka kvinnliga karaktärer har de senaste åren varit ett aktuellt ämne inom filmvärlden och även om det har funnits karaktärer inom den kategorin tidigare så är kravet på fler större än någonsin (Leavy, 2016). Men det finns ingen etablerad definition av vilken typ av kvinnlig karaktär som ska klassas som stark. Kvinnorna i film definieras generellt sett som starka genom att de får maskulina attribut, till exempel fysisk styrka (Wayne, 2018), vilket leder till att feminitet istället konnoterar svaghet (Leavy, 2016). Chuck Wendig (2015) menar att fokus borde flyttas från att försöka göra en kvinnlig karaktär stark till att skapa realistiska kvinnor som har *agentskap*, alltså påverkan på händelseförloppet i filmen. Wendig förklarar att det inte är faktumet att de kan slåss som är intressant utan faktumet att de väljer att slåss, därmed är det deras förmåga att göra val som påverkar handlingen som gör dem till starka karaktärer.

Underutvecklade, objektifierade och passiva kvinnliga karaktärer har lett till kritiska frågeställningar gällande kopplingen mellan exponering för dessa karaktärer och acceptans för våld mot kvinnor (Ward, 2016: 569). Behovet av starka kvinnliga karaktärer handlar alltså inte enbart om att kvinnor ska bli mer jämställda med sina manliga motparter på filmduken, det är också en del i att minska förminskningen av dem i verkligheten. För att åstadkomma förändring i bland annat detta område behöver det först belysas hur kvinnor porträtteras i medier idag.

De senaste åren har flera kvinnliga protagonister i film uppmärksammats, framförallt i action- och science fiction-genren där kvinnor sällan får huvudrollen. Två exempel på filmer med ensamma kvinnliga protagonister i denna genre är DC Extended Universes *Wonder Woman* (Jenkins, 2017) och Marvel Cinematic Universes *Captain Marvel* (Boden & Fleck, 2019). *Wonder Woman* var den första superhjältinnan som fick en egen film på 12 år och *Captain Marvel* var den första ensamma kvinnliga protagonisten i Marvel Cinematic Universe. Både *Wonder Woman* och *Captain Marvel* har framhävts som starka kvinnliga karaktärer och som förebilder för kvinnor, både i film och i verkligheten (Adan, 2019).

Kvinnor får alltså utrymme som protagonister i filmer, men detta är fortfarande undantaget och inte regeln, trots att filmer med kvinnliga protagonister tenderar att tjäna in mer pengar än filmer med manliga protagonister (Buckley, 2018). Om kvinnliga protagonisters filmer tjänar

mer än de manligas, men protagonisten inte är den drivande faktorn i filmen så reduceras kvinnan till att vara marknadsföringsknep. Kvinnorna får utrymme och maskulina attribut appliceras på dem, men de får inte det mest maskulina attributet – agentskap.

1.1. Bechdeltestet

Bechdeltestet uppmärksammar avsaknaden av kvinnliga karaktärer i filmer, dock undersöker testet inte om kvinnor har agentskap. Det är ett test som går ut på att filmen ska klara tre kriterier: (1) Filmen ska ha två namngivna kvinnor, (2) kvinnorna ska prata med varandra och (3) de ska prata om något annat än män (Bechdel Test, u.å.). Ingen film sedan 2012 har tjänat över en miljard dollar utan att ha klarat testet (Buckley, 2018) och både *Wonder Woman* (Jenkins, 2017) och *Captain Marvel* (Boden och Fleck, 2019) klarar testet. Testet undersöker dock inte hur feministisk eller hur bra en film är, men det belyser hur mansdominerad filmbranschen är (The Bechdel Test Fest, u.å.).

Testet har fått kritik för att det inte tar hänsyn till nyanser eller öppnar för diskussion (Donald, 2015: 65). Det har anklagats för att vara ett ytligt sätt att mäta värdet på en film, istället för att mäta jämlikhet mellan könen eller artisteriet i filmen (Waletzko, 2017). Ett exempel på detta är filmen *Gravity* som handlar om en astronaut, men eftersom hon är den enda kvinnliga karaktären i filmen så klarar inte filmen testet, trots att hon är i bild under nästan hela filmen (Donald, 2015: 65). En annan aspekt som har lyfts är att testet kan vara kontraproduktivt, istället för att främja kvinnors representation så legitimerar testet en låg, endimensionell standard för kvinnor i film (O'Meara, 2016: 1121). O'Meara påpekar också att testet inte tar hänsyn till vilka kvinnor som deltar i dialogen. Det säger inte heller något om kvaliteten på filmen eller hur välutvecklade de kvinnliga karaktärerna i filmen är (Liao, 2017).

1.2. Kvinnors porträttering i film genom historien

På 1970-talet siktade kvinnorörelsen på att både öka kvinnors närvaro i film och deras agentskap i filmen (Torchin, 2015: 141). Filmbranschen fick därför kritik av andra vågens feminister som ville se mer jämlik porträttering mellan kvinnor och män (Kac-Vergne, 2016: 2). Denna våg av nya karaktärer som framkom med andra vågens feminism fick också kritik för att den bara gynnade den vita överklasskvinnan och uteslöt andra typer av kvinnor helt (Nesbitt, 2016: 21). De kvinnor som fått synas mest inom science fiction-genren är

kärleksintresset och modern, deras ändamål har varit att binda ihop genren med den sociala verklighet som publiken befinner sig i (Conrad, 2011: 81-82).

Kvinnor började få mer direkt påverkan på filmens handling under 1980-talet, ibland mer än männen, och de fick nu rollen som kompetenta, rationella proffs, istället för kärleksintressen som sällan överlever handlingen (Kac-Vergne, 2016: 2). Actionhjältinnor tenderade att få maskulina attribut och vara förminskande mot kvinnor, vilket feministiska kritiker menar reproducerar den maskulina hjälten i kvinnans kropp, utan att vice versa förekom (Kac-Vergne, 2016: 7). Trots mer utvecklade personligheter och aktiva deltaganden i handlingen får kvinnorna dock kliva åt sidan när strider uppstår. Detta ledde till att kvinnorna ändå förpassades till att se på när männen agerade i början av 1990-talet (Kac-Vergne, 2016: 4-5).

Sedan 1980-talet har feminismen utvecklats mot att bli mer inkluderande och intersektionell. Dock fortsätter kvinnan att porträtteras som oförmögen att samarbeta och rädda samhället, samt att skydda sig själv och andra (Nesbitt, 2016: 21-22). Fastän kvinnors porträttering utvecklades positivt under 1970- och 1980-talet så verkar den nu ha avstannat. Inom science fiction verkar 1997 vara året då utvecklingen av kvinnobilden tar några steg tillbaka (Conrad, 2011: 92). Conrad (2011: 93) menar att detta har lett till att framgångsrika karaktärer återanvänds, men trots deras höga status får de en mindre funktion i handlingen. Kvinnor som porträtteras med makt är antingen skurkar eller supersmarta personer, filmer med dessa karaktärer sägs vara feministiska men dessa kvinnor ska antingen kliva åt sidan i striderna eller dödas (Kac-Vergne, 2016: 10-11).

Under 2000-talet inkluderas inte kvinnor längre för att driva handlingen framåt utan för att rättfärdiga mannens maskulinitet och för att säga något om vad det betyder att vara man, snarare än att säga något om vad det betyder att vara kvinna (Kac-Vergne, 2016: 13-14). Men en ny förändring kan ha påbörjats eftersom Metoo i slutet på 2017 inte bara belyste sexuella trakasserier och övergrepp mot icke-män, utan också framhävde bristen på kvinnliga karaktärer som hade skapats med hjälp av kvinnor (Richwine, 2018).

1.3. Metoo och Time's Up

Under hashtaggen Metoo berättade kvinnor, icke-binära och transpersoner om sina erfarenheter gällande sexuella utnyttjanden (Jämställdhetsmyndigheten, 2019). Metoo myntades av Tarana Burke redan 2006 för att stötta de som blivit utsatta för sexuellt våld och sexuella trakasserier bland annat genom att visa att de inte är de enda som blivit utsatta (Jämställdhetsmyndigheten, 2019; Hutchinson, 2018). Hösten 2017 fick hashtaggen stor spridning efter att skådespelerskan och aktivisten Alyssa Milano i samband med Weinstein-skandalen uppmanade utsatta för sexuella trakasserier och sexuellt våld att berätta om sina erfarenheter (Jämställdhetsmyndigheten, 2019). Uppropen handlade om att börja diskutera problemen kring sexuellt utnyttjanden, vilket tidigare hade tystats ned (Hutchinson, 2018). Metoo har också bidragit till att öka antalet kvinnor bakom kameran och antalet kvinnor som porträtteras i film (Richwine, 2018). Men det finns de som menar att producenter efter Metoo endast vill ha kvinnliga regissörer för att hjälpa deras filmer att bli producerade och inte för att de tror på kvinnors kompetens (Hutchinson, 2018).

Efter Metoo-uppropen startades organisationen Time's Up av över 300 verksamma kvinnor i underhållningsbranschen i USA, avsikten var att ta tag i jämställdhetsfrågor i olika branscher och en fond startades för att stötta offer av sexuellt våld och sexuella trakasserier i rättsliga fall (Time's Up, 2019). Organisationen ger också stöd till andra organisationer som arbetar för kvinnors rättigheter, samt att de ger skådespelerskor stöd och råd i särskilt utsatta situationer i deras arbete, som vid inspelning av sexscener (Hutchinson, 2018). Time's Up arbetar inte bara med att hjälpa offer, utan de arbetar också förebyggande på samhällets alla nivåer i tron om att sexuella utnyttjanden upphör först när alla är jämlika på arbetet (Time's Up, 2019). De har också tagit fram riktlinjer för att förebygga sexuella utnyttjanden på filmproduktioner, den första produktionen som antog dessa riktlinjer var uppföljaren till *Wonder Woman* (Hutchinson, 2018).

1.4. *Wonder Woman* och *Captain Marvel*

Studiens material kommer från *Wonder Woman* (Jenkins, 2017) och *Captain Marvel* (Boden & Fleck, 2019). *Wonder Woman* handlar om Diana som är en amason, en varelse skapad för att skapa fred på jorden. Hon lever på en gömd ö tillsammans med andra amasoner i väntan på att krigsguden Ares ska återkomma så de kan förgöra honom med vapnet Gudsdräparen.

Captain Marvel handlar om kree-soldaten Vers som kämpar med att hon inte minns sitt förflutna. Samtidigt jagar hon skrullerna, en sorts aliens som kan ta formen av olika livsformer och som nu har infiltrerat jorden i jakt på en kraftfull energikälla.

Wonder Woman har en kvinnlig regissör, dock är berättelsen skapad av tre män och manuset är skrivet av en man. På Imdb har filmen snittbetyget 7,4/10 baserat på 508 666 betygsättningar av användare (Imdb, u.å.-b). De inledande recensionerna av *Wonder Woman* var positiva och kallade filmen bland annat för välskriven och underhållande (Dunerfors Kardelo, 2017). Regissören James Cameron har dock kritiserat *Wonder Woman* för att ta ett steg tillbaka i porträtteringen av kvinnor och återigen objektifierad henne (Freeman, 2017). Filmen rörde också upp känslor eftersom Gal Gadot, som spelar huvudrollen, har starka band till Israel, ett land som till exempel Libanon ligger i konflikt med (Björck, 2017).

Captain Marvel är regisserad av en man och en kvinna, däremot har tre andra kvinnor varit involverade i skapandet av berättelsen och manusförfattandet, förutom regissörerna. Filmen har ett genomsnittsbetyg på 6,9/10 baserat på 378 071 recensioner på Imdb (Imdb, u.å.-a). Huvudrollsinnehavaren Brie Larson ville uppmärksamma bristen på mångfald hos filmrecensenter och vidtog åtgärder för att göra pressturnén för *Captain Marvel* mer inkluderande (Brown, 2019). Filmen och skådespelerskan attackerades då genom kommentarer och att få låga betyg på filmrecensionssidan Rotten Tomatoes innan premiären, vilket ledde till att hemsidan fick stänga av betygsfunktionen på filmen (Dunerfors Kardelo, 2019). Larson fick också kritik för ett påstått uttalande som hon gjort om att hon inte ville att vita män skulle se filmen, vilket också kan förklara en del av attackerna mot filmen, men detta uttalandet visade sig vara påhittat (Cronin, 2019). Recensenterna var dock positiva till filmen och kallade den underhållande, dock ansågs den inte stå sig inte lika stark som tidigare filmer i Marvel Cinematic Universe (Nissen, 2019).

Både *Wonder Woman* och *Captain Marvel* har omnämnts som starka kvinnliga karaktärer och som förebilder (Adan, 2019; Bonner & Drell, 2019). *Wonder Woman* bryter mot de stereotypa kvinnor som brukar vara med i superhjältefilmer (Bonner & Drell, 2019) och hon tar en naturlig plats bland sina manliga motparter (Rotten Tomatoes, 2018). *Captain Marvel* har inte heller några problem med att ta plats bland de manliga karaktärerna i filmen med sitt kaxiga humör (Adan, 2019) och hon har inte en berättelse som grundar sig i hennes

romantiska förhållande, vilket är den stereotypiska berättelsen för kvinnor (Keshinro, 2019). De har alltså båda uppmärksammats för att de bryter mot stereotyper och för att de är starka kvinnliga karaktärer, trots att det inte finns en tydlig definition av vad det innebär att vara en stark kvinnlig karaktär.

2. Problem och syfte

Kvinnor börjar få utrymme i filmer, men det innebär inte att de får påverkan på dess handling. Om kvinnor inte får agentskap i filmer som sägs handla om dem, blir det utrymme de får irrelevant, hur omfattande det än är. Problematiken ligger i att om en kvinna marknadsförs som stark men inte porträtterar vad kvinnor är och kan göra bidrar det till en enkelsidig bild av kvinnor i samhället. I sin tur kan det leda till att andra personer får en ensidig uppfattning om kvinnor samt att våld mot kvinnor rättfärdigas och accepteras. Vidare kan detta leda till att de starka kvinnliga karaktärer, som anses vara förebilder, begränsar snarare än breddar det som unga flickor ser som möjligt för sig själva.

Syftet är att ifrågasätta vad som anses vara en stark kvinnlig karaktär för att bidra med mer kunskap om kvinnors representation i film. För att uppnå syftet undersöks om de kvinnliga protagonisterna i *Wonder Woman* (Jenkins, 2017) och *Captain Marvel* (Boden & Fleck, 2019) har agentskap, om de är aktiva och hur deras feminina attribut porträtteras. Vidare blir frågan om deras feminina attribut bidrar till protagonisternas aktiva eller passiva agerande och vilken bild av kvinnan som de feminina attributens porträttering ger. I slutändan kan detta ge en bild av om femininitet kan ses som en styrka.

3. Tidigare forskning

Problematiken kring kvinnobilder i film och medier är inte ett utforskat område, här redovisas tidigare forskningsresultat om kvinnobilden i medier och dess potentiella effekter. Först presenteras en överblick av hur kvinnor representerats i film tidigare, sedan presenteras hur kvinnors agentskap har porträtterats i film tidigare. Vidare presenteras resultat kopplat till superhjältar och superhjältinnors betydelse i samtiden, samt de effekter som objektifierade bilder av kvinnor kan ha på konstruktionen av kön. Slutligen presenteras denna studies bidrag till redan existerande forskning i fältet.

3.1. Kvinnors representation i film

En studie om representation i de mest inkomstbringande filmerna visar att 2018 innehöll 31 % av filmerna en tydligt identifierbar, ensam protagonist som var kvinna, året som *Wonder Woman* (Jenkins, 2017) kom ut så var den siffran 24 % (Lauzen, 2019: 2). Av alla kvinnliga protagonister förekom bara 10 % i science fiction-filmer och 7 % i actionfilmer, dessutom utgjorde kvinnor bara 35 % av alla talande karaktärer 2018 (Lauzen, 2019: 2-3). Marvel och DC Comics har länge haft problem med representation av kvinnor bland sina karaktärer. Av alla deras sammanlagda karaktärer (34 476 st) är bara 26,7 % kvinnor, och bara 12 % av protagonisterna i deras huvudsakliga serietidningar är kvinnor (Shendruk, 2017). På grund av att kvinnor statistiskt sett är underrepresenterade i detta medium är det viktigt hur de bilder som når ut till en bredare publik porträtterar kvinnor.

Stabile (2009: 91) påpekar att i världar där männen kan anta krafter från insekter och flyga så kan en kvinna inte ens skydda och rädda sig själv, vilket både är problematiskt och fantasilöst. Science fiction-filmer är ett bra sätt att undersöka filmens samtids syn på kvinnor, eftersom filmer säger mycket både om tiden de utspelar sig i och tiden de producerats i (Conrad, 2011: 79). Därför kan vi genom att undersöka kvinnors agentskap i science fiction-filmer se hur synen på kvinnor tenderar att se ut i samtiden.

Filmer med en kvinnlig protagonist och en kvinnlig regissör är särskilt sårbara eftersom dessa regissörer sällan får en andra chans om deras filmer misslyckas, till skillnad från deras manliga kollegor (Conrad, 2011: 93). Conrad (2011: 98) menar också att det är finansierarna som avgör om kvinnor ska fortsätta porträtteras enbart som ett stöd för den manliga

karaktären. Så den största makten över vilken typ av karaktärer som visas på film ligger inte hos regissören, utan hos andra personer bakom filmen. Frågan är om personerna bakom filmerna har ändrat vilken kvinnobild de vill producera och om kvinnorna i film nu har ett eget agentskap.

3.2. Kvinnors agentskap i film

Generellt sett har männen, både större och mindre karaktärer, fått agentskap på bekostnad av kvinnorna (Nesbitt, 2016: 24). Kvinnor och femininitet i superhjältefilmer gestaltas oftast som sårbara och i behov av skydd, vilket rättfärdigar hjältens våldshandlingar i filmen (Stabile, 2009: 87). Denna porträttering av kvinnor utan agentskap kan, enligt Stabile (2009: 89), också rättfärdiga våld mot kvinnor i verkligheten, både statligt våld och våld i hemmet.

Porträtteringen fråntar även kvinnan hennes egen förmåga att kunna skydda sig själv (Stabile, 2009: 89). I superhjältefilmer är rollerna med mest agentskap dessutom oftast maskuliniserande genom styrke- och maktattribut (Stabile, 2009: 87). Detta gör att agentskap blir något som kopplas ihop med manlighet, istället för mänsklighet.

Trots att det oftast är mannen som får agentskap finns det exempel på filmer där kvinnorna har haft agentskap. Kvinnors agentskap placeras däremot ofta i bakgrundshistorier eller i raderade scener, vilket leder till att kvinnors agentskap inte uppfattas som tillräckligt intressant eller viktig för att skrivas in i filmens handling (Nesbitt, 2016: 24). Dessutom visar andra resultat på att normaliserade filmtekniker, exempelvis ljussättning och kameravinklar, porträtterar kvinnor som passiva bilder och inte som berättaren (Dirse, 2013: 18), vilket ytterligare underminerar kvinnors agentskap. Detta leder till en ensidig bild av kvinnan och reproducerar bilden av henne som det svagare och mindre värda könet, vilket kan ske även om kvinnan ska vara en superhjältinna.

3.3. Superhjältar och superhjältinnor

Berättelser om superhjältar och superhjältinnor uppfyller den sekulära världens önskan om gudar som kan kliva in och rädda världen från det som hotar den (Stabile, 2009: 87). En förutsättning för superhjältar och superhjältinnor är att de ska skydda något, vilket oftast är en kvinna eller ett samhälle med feminina attribut (Stabile, 2009: 87). Det betyder att kvinnor och deras kvinnlighet kontinuerligt förminskas i film, vilket bidrar till en negativ bild av

kvinnor i verkligheten. Om kvinnor och kvinnlighet konstant porträtteras som att de behöver skyddas eller räddas av en man leder det till en ensidig kvinnobild.

Denna studie kommer att bygga vidare på tidigare forskning som visar att det går att göra framgångsrika filmer med en hjältinna som protagonist, som är mångfacetterade och har feminina attribut som bland annat sårbarhet, vilket har bevisats i till exempel *The Hunger Games* (Keller & Gibson, 2014). Protagonisten i *The Hunger Games* approprierar den manliga blicken för att förändra konnotationen av vad det betyder att vara hjältinna eller hjälte genom att förändra innebörden av agentskap, beskyddande och sårbarhet (Keller & Gibson, 2014: 28). Detta visar att kvinnor kan uppfattas som starka genom att vara mångfacetterade, vilket kan bidra till en mer nyanserad bild av kvinnor i film.

Filmvärlden förutsätter att mannen ska leda och därmed också vara superhjälten (Stabile, 2009: 87). Trots att kvinnor ibland får vara superhjältinna så är det uppenbart att hon får andra typer av krafter och egenskaper (Stabile, 2009: 89). Kvinnor har traditionellt sett fått stämpeln som det svagare könet, vilket konnoterar att de egenskaper som traditionellt sett konnoterar kvinnlighet uppfattas som svagare. Eftersom hjältinnorna får dessa egenskaper och krafter i film reproduceras en enkelsidig bild av både kvinnan och innebörden av styrka.

Superhjältinnor kan bidra till att publiken ifrågasätter den rådande bilden av kvinnan som svag, passiv och i behov av räddning, både i filmens värld och i verkligheten (Keller & Gibson, 2014: 29). Dessa typer av berättelser ger dessutom publiken möjlighet att utforska och få nya perspektiv på sociala problem och kulturella strukturer som existerar i verkligheten (Stabile, 2009: 90). Därför har superhjältinnefilmer en unik position att visa nyanserade bilder av kvinnor som kan hjälpa sin publik att utforska och problematisera de strukturer som finns i samhället.

3.4. Mediers effekter på konstruktionen av kön

Dill, Brown och Collins (2008) undersökte hur acceptansen för sexuellt våld och sexuella övergrepp påverkas av exponering för objektifierade kvinnobilder i TV-spel. Acceptansen för sexuellt våld ökade hos de män som exponerades för objektifierade kvinnobilder, vilket visade sig genom deras bedömning av ett verkligt fall av sexuella trakasserier. Resultaten visade också att mäns exponering för bilder av undergivna kvinnor motiverade dem till att

tycka att kvinnor ska vara undergivna männen (Dill et al., 2008: 1406). Tidigare studier har visat att det räcker med objektifierande eller förminskande kvinnobilder för att öka mäns acceptans för sexuellt våld, acceptansen ökar alltså inte bara av explicita vålds- eller sexscener (Milburn, Mather & Conrad, 2000: 659-660). Objektifiering betyder avpersonalisering, vilket innebär att det objektifierade fräntas sina mentala förmågor och därmed behöver det inte behandlas på ett värdigt sätt (Loughnan, Haslam, Murnane, Vaes, Reynolds & Suitner, 2010: 716). Detta betyder att en objektifierad, passiv kvinnobild i medier kan vara en bidragande faktor som rättfärdigar våld och övergrepp mot kvinnor. För att ändra männens kvinnobild och förhindra att deras acceptans av våld mot kvinnor ökar, behöver mångfacetterade kvinnobilder synas i medierna.

Representationen av kvinnor i nöd kan även påverka kvinnor till att ställa sig bakom traditionella könsroller som håller dem tillbaka, eftersom de inte ser att de kan anta andra icke-traditionella roller. Porträtteringen av superhjältinnor har också visat sig påverka kvinnors självkänsla. De kroppar som syns i film tolkas som ouppnåeliga ideal, vilket leder till lägre självkänsla då kvinnorna inte uppnår hur de borde se ut. Men sexualiserade superhjältinnor leder också till att kvinnor prioriterar sin fysiska hälsa och kroppsprestation högre, snarare än kroppens utseende, vilket till viss del motsäger påverkan på självkänslan. Superhjältinnefilmer är alltså inte bara underhållning för publiken utan de påverkar också publikens konstruktion av könsrelaterade identiteter, attityder och inställningar (Pennell & Behm-Morawitz, 2015: 218-219).

En annan studie tittade på hur barn påverkas av porträtteringar av superhjältar och superhjältinnor, framförallt i deras lek (Coyne, Ruh Linder, Rasmussen, Nelson & Collier, 2014). Studien visade att pojkar som exponerades för superhjältar och superhjältinnor lekte mer könsstereotypa lekar, vilket visar att könsstereotypa bilder kan påverka barns uppfattning om verkligheten. Vidare påverkas barnen av att superhjältar och superhjältinnor blir belönade för sin aggressivitet och användning av vapen, till exempel integrerade barnen gärna vapen i lekarna efter exponeringen. Resultaten visade att exponeringen hade en koppling till att barn håller sig fast vid könsstereotyper i sina lekar och aktiviteter (Coyne et al., 2014: 425-427).

Stull Ashby och Wittmaier (1978) bevisade att det fanns en koppling mellan barns konstruktion av kön och deras exponering för berättelser med könsstereotyper. Flickor som tar

del av berättelser med okonventionella könsroller tenderade att associera mer otraditionella bilder, jobb och adjektiv med kvinnlighet, än de som tog del av berättelser med traditionella könsroller. Detta pekar på vikten av vilka sorters förebilder som flickor tar del av i berättelser. Genom att bredda representationen av kvinnor som flickor ser i medier, kan man också bredda de alternativ som flickor ser som tillgängliga för dem att uppnå i framtiden (Stull Ashby & Wittmaier, 1978: 947-948).

Dock visar resultat att kvinnor som ser objektifierade kvinnobilder tenderar att förstärkas i uppfattningen av denna kvinnobild som problematisk och de tenderar också att få en lägre acceptans av sexuellt våld och sexuella övergrepp (Dill et al., 2008: 1406). Men representationen av starka kvinnor verkar inte leda till ökad tro på jämställdhet mellan könen bland kvinnor (Pennell & Behm-Morawitz, 2015: 218). Detta kan dock förklaras med att kvinnorna redan ser ett behov av jämställdhet mellan könen, alternativt att dessa kvinnor inte uppfattas som starka kvinnliga karaktärer utan kvinnor som enbart tilldelats maskulina attribut.

3.5. Studiens bidrag till forskningsfältet

Studier rörande kvinnors representation i film genomförs årligen, men dessa rapporter är fokuserade på ett kvantitativt perspektiv (Lauzen, 2019). Denna studie tar istället ett kvalitativt perspektiv för att se hur kvinnan porträtteras när hon får utrymme i film. Tidigare studier har visat att manliga karaktärer får agentskap på bekostnad av de kvinnliga karaktärerna, även i de fall där de manliga karaktärerna är mindre än de kvinnliga (Nesbitt, 2016: 24). Denna studie kompletterar och uppdaterar dessa resultat genom att titta på kvinnliga protagonisters agentskap.

Femininitet har traditionellt sett porträtterats som i behov av skydd av mannen, vilket i sin tur bidrar till våld mot kvinnor (Stabile, 2009: 87). Även om denna studie i sig själv inte kan få ett slut på kvinnovåldet, så visar studier på en relation mellan porträttering av kvinnor i medier och mäns acceptans av våld mot kvinnor (Coyne et al., 2014; Dill et al., 2008; Milburn et al., 2000; Pennell & Behm-Morawitz, 2015; Stull Ashby & Wittmaier, 1978). För att kunna åstadkomma förändring i området behöver det vidare undersökas om de kvinnobilder som produceras nu har ett utvecklat agentskap.

Denna studie fyller luckan mellan kvinnliga protagonisters utrymme och agentskap. Kvinnor börjar få utrymme och anta roller som protagonister, men det innebär inte att de får driva handlingen i filmen framåt. Denna studie undersöker om kvinnliga protagonister framställs med agentskap över sin berättelse, det vill säga om de får driva handlingen framåt, eller om de bara får utrymme.

4. Teoretiskt ramverk

Studien utgår från feministisk filmteori, med fokus på tre områden: representation, mannen som aktiv och kvinnan som passiv och agentskap. Först förklaras teorin övergripande, sedan förklaras de områden som används samt hur de används i studien.

4.1 Feministisk filmteori

På 1970-talet började ett område inom filmteorin växa fram som fokuserade på kön som en central faktor för kritisk och teoretisk analys. Inspirerat av andra vågens feminism kritiserades de bilder och stereotyper som användes för att porträttera kvinnor i film och det började ställas krav på en mer mångfacetterad porträttering av kvinnor i populärkulturen. Det ställdes även krav på fler kvinnor i nyckelpositioner inom filmindustrin. Under decenniet växte denna typ av arbete och utvecklade samtidigt, bredvid den etablerade filmteorin, ett antal konceptuella och metodologiska förhållningssätt och det gjordes flera undersökningar som hängav sig åt feministisk filmkritik och feministisk filmteori (Kuhn & Westwell, 2012: 168-170).

Redan på 1980-talet hade den feministiska filmteorin fått en stor genomslagskraft för utvecklingen av den angloamerikanska filmteorin. Till exempel inkluderades kvinnliga karaktärers funktion i narrativet och handlingens utveckling i filmanalyser (Kuhn & Westwell, 2012: 169-170). En person som inspirerade den feministiska filmteorin är Laura Mulvey som myntade begreppet *den manliga blicken*, vilket fokuserade på hur kvinnor porträtteras i film för att visuellt tillfredsställa mannen. Mulveys inverkan på den feministiska filmteorin fokuserade djupare på en mer psykoanalytisk teori och började tackla frågor kring åskådarna och inte endast producenterna. Dessa frågor inkluderade kön och sexuella skillnader, även andra troper och konventioner började utvecklas (Kaplan, 2004: 1238-1239).

Grunden för 1970- och 1980-talets feministiska filmteori var ett intresse för att förstå de specifika förtryck som kvinnor led av, både socialt och politiskt. Objektiveringen av kvinnor, som även relaterar till begränsningar av kvinnliga karaktärers lust och ambitioner, verkade vara en huvudsaklig anledning för deras negativa position i västerländsk kultur (Kaplan, 2004: 1236-1248).

Utifrån samtidens perspektiv hade den historiska feministiska filmteorin stora luckor, såsom konstruktionen av en enhetlig kvinna, vilket var den vita västerländska kvinnan. Teorin tog inte hänsyn till minoriteter och andra marginaliserade kvinnor som inte passade in i den heterosexuella och västeuropeiska formen (Kaplan, 2004: 1236-1248). Idag har feminismen som begrepp och ideologi utvecklats, vilket har lett till en utveckling även inom den feministiska filmteorin. Eftersom kön inte är den enda kategorin som identifierar en person, har det feministiska perspektivet i allt större utsträckning inkorporerat bland annat etnicitet, sexualitet, ålder, religion och nationalitet (Marshall & Rossman, 2011: 27).

Feministisk filmteori utgår från klassisk filmteori och är inspirerat av den feministiska teorin samt genusteorin, som kombineras med kulturstudier (Kuhn & Westwell, 2012:168-170). I analysen appliceras vissa centrala områden inom den feministiska filmteorin på materialet, såsom representation, mannen som aktiv och kvinnan som passiv och agentskap (Kuhn & Westell, 2012:168-170). Representationsteorin används för att undersöka vilka feminina attribut som förekommer och hur dessa konstruerar olika kvinnliga stereotyper. För att vidare se hur kvinnor representeras i film appliceras teorin om mannen som aktiv och kvinnan som passiv, och undersöker tillsammans med representationsteorin om attributen som tillskrivs porträtteras som styrkor eller svagheter. Materialet analyseras utifrån agentskap för att undersöka hur protagonisterna porträtteras.

4.1.1 Representation

Representationsteorin ser till hur fiktiva eller verkliga fenomen representeras i media (Gripsrud, 2011: 27). Ur ett feministiskt perspektiv ligger fokus på hur personer porträtteras, i synnerhet kvinnor och andra minoriteter, i relation till rådande könsnormer (Burton 2000: 23). Ett centralt namn inom representationsteorin är Stuart Hall (Berger, 2006: 167) som menar att kultur spelar en stor roll i hur världen uppfattas, i och med att det är människor som ger saker betydelse och hittar mening i händelser. Teorin behandlar hur människor porträtterar olika sociala grupper, hur dessa sedan uppfattas avgörs av kulturella stereotyper, normer och tecken (Berger, 2006:167-169). Halls fokus på tecknets betydelse och uppfattningen om att det är mottagarens konnotationer som styr hur budskapet mottas är inspirerat av semiotiken (Berger, 2006: 167). Vissa kulturella strukturer får ett större utrymme och en bredare representation, vilket ger dem kulturell makt och ökar betydelsen för de representationer som förekommer (Lindell, 2004: 216). En brist på, eller stereotypa, bilder av de grupper som är

underrepresenterade kan skada dem genom att den stereotypa bilden reproduceras i samhället (McInroy & Craig, 2016: 34-35).

Representationsteorin är en del inom feministisk filmteori som framförallt belyser hur icke-män representeras genom film (Kuhn & Westwell, 2012). Lindell (2004: 123-124) konstaterar att kvinnor ofta får en tertiär roll, vilket innebär att hon läggs in i handlingen för att vara något vackert att se på eller vara sexuellt upphetsande när det är männen som har de primära och sekundära rollerna som faktiskt agerar. Vidare konstaterar Lindell att om endast manliga protagonister syns i media så bildar det uppfattningen om att kvinnors liv och berättelser inte är lika intressanta. I sin tur leder det till uppfattningen att filmer handlar om män eftersom att det är de som är intressanta (Lindell, 2004: 143).

Vidare delar Hall (Berger, 2006: 168-170) upp representation i tre olika perspektiv eller strategier: den avsiktliga strategin, den reflektiva strategin och den konstruktivistiska strategin. Denna undersökning grundas i den konstruktivistiska strategin som ser till hur verkligheten skapas och förstås genom föreställningar. Strategin utgår också från att den materiella världen är i konstant förändring (Berger, 2006: 168-170), vilket betyder att stereotyper och könsnormer inte är statiska. Genom att belysa den nuvarande bilden av kvinnan kan den också förändras.

En stereotyp består av en rad tillskrivna attribut, och eftersom Hall menar att kultur är centralt för hur människor uppfattar världen och hur de kategoriseras, så har olika kulturer olika stereotyper. I och med att det konstruktivistiska perspektivet menar att världen konstant förändras så förändras även stereotyper, och nya stereotyper är i ständig utveckling (Berger, 2006: 171). Kulturella könsstereotyper formas oftast genom hur specifika objekt associeras till de olika könen, men även genom att koppla beteenden och uppfattningar till maskulinitet och femininitet (Cunningham & Macrae, 2011: 599-600). Eftersom båda filmerna är producerade i USA och denna undersökning görs av svenskar kommer attributen och världsuppfattningen utgå från ett västerländskt perspektiv.

Vad som klassas som feminint, eller stereotypiskt kvinnligt, skiljer sig mellan olika kulturer och som konstaterats utgår den här studien från ett västerländskt perspektiv (Berger, 2006: 171). Därför är det attribut som enligt den västerländska kulturen klassas som feminina som

kommer att undersökas vidare i studien. Burns, Eberhardt och Merolla (2013: 688) menar att några typiska attribut som klassas som feminina är omtänksamhet, empati, omhändertagande, nativitet, irrationalitet och känslighet. Kistler (2018: 366) menar att även hjälplöshet är ett attribut som enligt västerländsk kultur klassas som feminint. Nämnda attribut används vanligtvis i porträttering av kvinnliga stereotyper och anspelar på stereotyperna om kvinnan som mjuk och i behov av räddning (Burns, Eberhardt & Merolla, 2013: 688). En annan kvinnlig stereotyp är den passiva kvinnan som ofta kan ses som beroende av den aktiva, drivande mannen (Mulvey, 2009: 39). Problemet med attribut och stereotyper ligger inte i om kvinnor enbart tilldelas feminina attribut, utan om de feminina attributen porträtteras som svagare än de maskulina, för i så fall krävs det maskulina attribut för att göra en karaktär stark.

Representationsteorin kommer att användas för att undersöka hur kvinnor porträtteras som protagonister utifrån vilka attribut som tillskrivs karaktärerna. Tillsammans med teorin om mannen som aktiv och kvinnan som passiv kan det vidare analyseras om de tillskrivna attributen framställs som styrkor eller svagheter i skapandet av karaktärens agentskap.

4.1.2 Mannen som aktiv och kvinnan som passiv

Teorin om mannen som aktiv och kvinnan som passiv kommer från Mulveys teori om den manliga blicken. Mulvey (2009: 15) menar att kvinnan endast är ett tecken på mannen och på så vis är hon en bärare av mening, men ingen skapare av det, istället är det mannen som har utrymme att ta kontroll över scenen och driva fram händelser. Trots det verkar bilden av kvinnan vara nödvändig i mainstreamfilmer, men istället för att driva handlingen framåt så saktar händelseförloppet ner när kvinnan är i bild (Mulvey, 2009: 19-21). Kvinnan har bara betydelse i den aktivitet som hon provocerar fram hos mannen och utan honom blir hon poänglös (Mulvey, 2009: 20). Ince (2017: 3) hävdar att detta beror på att kvinnlig identitet i film endast skapades utefter att den skulle vara ett komplement till mannen.

Mannen är den som ska driva handlingen framåt, därmed blir han också ett ideal som åskådaren ska identifiera sig med och se upp till (Mulvey, 2009: 20-21). Detta gäller även kvinnliga åskådare som har lärt sig att identifiera sig med den aktiva manliga rollen (Mulvey, 2009: 34-35). Det är inget problem att människor lär sig att identifiera sig över könsgrensarna, det är snarare något positivt. Dock blir det problematiskt om det är enkelriktat, det vill säga att

alla kön lär sig att identifiera sig med mannen, men inte vice versa. Aktivitet är maskulint och tillhör därmed inte den korrekta bilden av kvinnan, därmed behöver kvinnor alltså trycka undan denna egenskap för att behålla sin identitet som kvinna (Mulvey, 2009: 39). Den aktiva kvinnan kan alltså inte vara fullt ut feminin, utan hon blir i så fall en maskulin kvinna.

Även om kvinnor ges agentskap och möjligheten att välja, så är det baserat på någon annans villkor. Kvinnors val går ut på att de måste välja bort en del av sig själva för att få det som de vill ha, medan mannen kan vara som han vill och ändå få det han vill ha (Mulvey, 2009: 37-38). Mulvey hävdar också att det finns skillnader i narrativet beroende på vilket kön protagonisten har. Hon beskriver att kvinnors berättelser ofta utspelar sig i mycket mindre skala än männens, vilket begränsar omfattningen av kvinnors liv i film och i verkligheten (Mulvey, 2009: 55). Kvinnors erfarenheter porträtteras som bundna till hennes kropp, medan mannens öde är att ta sig ut i världen, eller universum, och agera (Mulvey, 2009: 64).

Mulveys teori om den manliga blicken har kritiserats för att vara för fokuserad på det binära, och hon erkänner själv att det har varit fokus i hennes teorier (Mulvey, 2009: 167). Det binära synsättet ger bara ett perspektiv av antingen eller, utan gråzoner, vilket hon använde för att provocera fram frågan om hur filmindustrin ska arbeta vidare med porträtteringen av kön (Mulvey, 2009: 168-169). Binäriteten är dock inte lika nödvändig sett till vem som är aktiv i en scen, en karaktärs aktivitet behöver inte utesluta en annans, oavsett kön.

Teorin om mannen som aktiv och kvinnan som passiv kommer att användas för att analysera om kvinnan är den aktiva karaktären i materialet. Vidare kommer teorin se till hur kvinnans aktivitet eller passivitet yttrar sig och vad det kan säga om kvinnans roll i handlingen. För att kunna se till vem som är aktiv i handlingen behöver det först undersökas vem som har agentskap.

4.1.3 Agentskap

Agentskap är ett begrepp som inte endast existerar inom den feministiska filmteorin, utan diskuteras även inom litteratur och i samhällsdebatter som når utanför den fiktiva världen (Shapiro, 2005: 263). Inom feministisk filmteori avser begreppet karaktärernas handlingskraft och ser till om de har påverkan på filmens handling. Den mest centrala karaktären i de flesta filmer är protagonisten, eller huvudkaraktären, och det är den som ska få saker att hända i

filmen. Protagonisten behöver alltså ett syfte och en konflikt att lösa (Abrams, Bell & Udris, 2010: 200-201). För att en karaktär ska ha agentskap behöver de ha egna motiv och önsknings som får dem att agera. Om karaktärerna endast agerar utifrån andras önsknings och viljor är det inte de själva som påverkar handlingen, utan karaktären vars önskan de agerar utifrån (Abrams et al., 2010: 200-201). Vidare är det vanligt att protagonisten i hjältefilmer utför en så kallad martyrhandling där karaktären riskerar, eller offerar, sitt liv för den goda sakens skull. Denna typ av aktion stärker protagonistens agentskap då aktionen är avgörande för filmens handling och resterande karaktärens liv (Coogan, 2018: 570).

Stasiewicz-Bieńkowska (2019: 230-241) beskriver agentskap som att en karaktär självständigt får göra val och ta beslut som kan yttras genom exempelvis handlingar, val och repliker. Agentskap genom handlingar förmedlas genom att den som utför handlingen får agentskap, på samma sätt som den som gör ett val får agentskap. Repliker kan användas för att förstärka eller försvaga någons agentskap genom exempelvis hur repliken är formulerad. Repliken ”jag väljer dig” förstärker karaktärens agentskap, men skulle repliken istället vara ”du valde mig” försvagas karaktärens egna agentskap. Vidare kan repliker som konstaterar någons okunnighet eller inkompetens också försvaga en karaktärs agentskap (Stasiewicz-Bieńkowska, 2019: 230-241).

I en analys av karaktärens agentskap är det relevant att ställa frågorna om det bara händer karaktären saker, vad som driver fram händelsen samt vad karaktären gör efter det som hänt. En vidare analys av karaktärens agentskap gjordes av Laura Mulvey (2009: 19-20), som menar att det ofta skiljer sig i agentskap för manliga och kvinnliga protagonister. Trots att protagonisten är den som bör föra handlingen framåt är inte det alltid fallet när protagonisten är en kvinna, och om hon föra handlingen framåt är det ofta i en mindre skala än om protagonisten är en man, som nästintill självständigt kan erövra världen (Mulvey, 2009: 21).

Teorin om agentskap utgör grunden för det analyschema som används för att ta fram studiens empiri.

5. Metoder

Studiens metod grundas i teorierna, vilka har utformat bland annat analys-schemat.

Tolkningarna kommer att ta stöd av Madisons metodologiska principer för att säkerställa trovärdigheten och transparensen. Dramaturgi avgränsar det material som analyseras utifrån analys-schemat, vilket i sin tur baseras på teorin om agentskap.

5.1. Kvalitativ textanalys

Studien kommer att genomföras genom en kvalitativ textanalys utifrån tolkningar baserat på teorier inom den feministiska filmteorin. Den kvalitativa metoden handlar om att tolka material i syfte att få underliggande budskap att träda fram (Marshall & Rossman, 2011: 2, 91). Eftersom studien undersöker hur kvinnor porträtteras i film snarare än hur ofta kvinnor förekommer, är den kvalitativa textanalysen lämplig för problemet som ska undersökas (Barber, 2015: 90). Metoden grundas i teori och tidigare forskning som i sin tur avgör studiens material, vilket stärker metodens koppling både till studiens material och syfte (Marshall & Rossman, 2011: 92). Feministisk filmteori och tidigare forskning ligger till grund för denna studie som avser att bidra med ytterligare kunskap om hur kvinnor porträtteras i film.

På grund av att det inte finns någon enhetlig metod för tolkning av filmmaterial, tolkas materialet istället utifrån teorier och fynden systematiseras och återkopplas till begreppen (Andersson & Hedling, 1999: 7-8), därför har ett analys-schemat konstruerats utifrån agentskap och fynden kopplas till representationsteorin och teorin om mannen som aktiv och kvinnan som passiv. Fynden som görs när analys-schemat appliceras på materialet kommer att tematiseras. Tematiseringen görs baserat på den empiri som tillhandahållits efter upprepade och noggranna läsningar av scenerna, vilket uppenbarar återkommande teman i empirin (Bryman, 2011: 528). Det teoretiska ramverket, i detta fall feministisk filmteori, är det som gör det möjligt att identifiera teman i empirin och utifrån det kan teoretiska utgångspunkter utvecklas (Svensson, 2015: 218). De teman som identifieras i studien är alltså empiridrivna.

För att undvika subjektiva tolkningar ska logiken bakom både tolkningarna av empirin och betydelseerna som tillskrivs empirin beskrivas (Marshall & Rossman, 2011: 162).

Tolkningarna i denna studie grundas därmed i de etablerade feministiska filmteorierna om den

manliga blicken och representation. Även frågorna i analyschemat utgår ifrån teorin om agentskap, därför blir varken frågor eller tolkningar subjektiva. Studien bör vara fokuserad på specifika frågor som ställs till ett väl utvalt material för att data ska kunna samlas in systematiskt och logiskt, vilket höjer studiens transparens och trovärdighet (Marshall & Rossman, 2011: 106). Materialet har avgränsats baserat på de dramaturgiskt sett viktigaste påverkanspunkterna, filmernas två vändpunkter, mittpunkt och handlingens klimax. Till detta material ställs frågorna utifrån ett analyschema. För att säkerställa studiens trovärdighet och transparens ytterligare utgår studien från Madisons metodologiska principer.

5.1.1. Madisons metodologiska principer

Tolkningar är varken en helt subjektiv eller en helt objektiv vetenskap (Madison, 1988: 26), därmed kan inte heller denna studie vara det. Men för att säkerställa trovärdigheten kommer studien att utgå från Madisons metodologiska principer. Tolkande forskning måste utgå från någon typ av övergripande metod för att säkerställa resultatens legitimitet och för att resultaten ska kunna prövas (Madison, 1988: 27, 31). Madisons principer kan ses som en metod som styr själva utförandet av tolkningen, ger tolkande studier stöd och hjälper till att utvärdera tidigare tolkningar (Madison, 1988: 29, 33). De principer som Madison (1988: 29-30) har kommit fram till är:

- a) *Enhetlighet* (Coherence) – Tolkningen ska vara enhetlig och inte motsäga sig själv, om motsägelser uppstår i tolkningen så måste dessa få en förklaring.
- b) *Fullständighet* (Comprehensiveness) – Till skillnad från *enhetlighet*, handlar detta om tolkningen i förhållande till det tolkade. Tolkningen bör ta hänsyn till materialet som helhet.
- c) *Genomträngning* (Penetration) – En tolkning bör framhäva underliggande budskap i ett material.
- d) *Grundlighet* (Thoroughness) – En bra tolkning behöver beröra alla frågor som ett material ställer.
- e) *Lämplighet* (Appropriateness) – Frågorna som diskuteras bör ställas av materialet själv, och ha en tydlig koppling till materialet.
- f) *Kontext* (Contextuality) – En tolkning kan inte frikopplas från den historiska och kulturella kontext som materialet skapades i.
- g) *Överensstämmelse 1* (Agreement 1) – Tolkningen måste ligga i linje med vad materialet faktiskt säger.

- h) *Överensstämmelse 2* (Agreement 2) – Tolkningen måste ligga i linje med tidigare tolkningar som gjorts av samma material eller liknande material.
- i) *Tankeväckning* (Suggestiveness) – Tolkningen bör stimulera till vidare forskning och öppna för nya frågor och tolkningar.
- j) *Potential* (Potential) – Tolkningen bör kunna byggas vidare på i framtida forskning.

Enhetlighet säkerställs genom att fokus ligger på studiens syfte och det övergripande problemet, uppstår motsägelser tolkas de utifrån vad teorierna ger för förklaringar till dem. *Fullständighet, genomträngning* och *grundlighet* handlar om att ta hänsyn till innehållet som helhet (Alvesson och Sköldberg, 2017: 144) och därmed inte enbart välja ut bitar av innehållet som stödjer studiens hypotes. Studien utgår från vändpunkterna, mittpunkten och handlingens klimax i filmerna, som representerar de viktigaste påverkanspunkterna, för att undersöka om protagonisterna har agentskap. Även om det är påverkanspunkterna som utgör materialet tas hänsyn till filmen som helhet genom att viktiga aspekter som kan påverka karaktärernas agerande och som berörs i andra scener inkluderas i analysen. De delarna inkluderas för att säkerställa tolkningens *fullständighet, genomträngning* och *grundlighet*.

Genom att materialet har valts utifrån teori, problem och metod, samt att syftet har formulerats utifrån dessa faktorer så säkerställs kopplingen mellan syfte och material, dessutom är analysens teman empiridrivna. Tillsammans säkerställer detta studiens *lämplighet*. När filmmaterial undersöks är det särskilt viktigt att ta hänsyn till sammanhanget som materialet producerades i (Barber, 2015: 90). Även om filmerna producerats i ett annat land än det som studiens författare befinner sig i så är det inom den västerländska kulturen, filmerna ligger också nära varandra och studien i tid. Tillsammans säkerställer detta *kontexten*.

Överensstämmelse-principerna säkras genom att analysen av materialet tydligt återkopplar till teorier, därefter utgår diskussionen från analysen och kopplas till tidigare forskning. Sköldberg och Alvesson (2017: 144) uppfattar *överensstämmelse 2* som konservativ och att den står i konflikt med *tankeväckning* och *potential*. Dock så pekar *överensstämmelse 2* mer på vikten av att stärka sina resultat med tidigare forskning, men även om tolkningar och studier redan utförts av samma material så bör alla studier fylla en ny forskningslucka som bidrar med nya resultat.

Tankeväckning och *potential* är de principer som liknar varandra mest. Sköldberg och Alvesson (2017: 144) anser till och med att de kan slås ihop till en princip. I likhet med *överensstämmelse*-principerna, som handlar om att studien ska pusslas ihop med tidigare forskning, så handlar *tankeväckning* och *potential* om att det ska gå att pussla vidare på den egna studien. Fynden som görs i analysen problematiseras därför med hjälp av tidigare forskning för att väcka nya frågor inom fältet. För att ytterligare stimulera till vidare forskning i ämnet så har ett separat avsnitt tillägnats detta ämne.

5.2. Dramaturgi

För att avgränsa det material som ska tolkas studeras först filmernas dramaturgi, för att identifiera de viktigaste vändningarna i filmernas handling för att kunna undersöka vilken karaktär som haft agentskap i dessa scener.

Runt 1920-talet bildades normer kring filmskapande och handlingarna drevs alltmer av karaktärernas motivation (Abrams et al., 2010: 193). Detta blev grunden för den dramaturgiska strukturen. Dramaturgi handlar om berättelsens strukturella uppbyggnad, där handlingen ses som en kedja av händelser centrerade runt karaktärerna i berättelsen (Abrams et al., 2010: 194). Denna studie baseras på narrativa berättelser som består av scener som påverkar vad som händer närmast i handlingen (Bordwell & Thompson, 2008: 75). Hjärtat i handlingen är protagonisterna, som ska bära historien framåt (Abrams et al., 2010: 216).

Syd Fields menar att det finns tre akter, men att akt två är tudelad. I första akten får tittaren lära känna karaktärerna och cirka tio minuter in i filmen händer en motiverande incident som vänder allt upp och ned. Det leder till att protagonisten påbörjar sin resa mot att lösa problemet. Första akten slutar ofta i ett större bakslag som tvingar protagonisten att agera annorlunda i andra akten, där protagonisten möter fler komplikationer i olika storlekar. Halvvägs genom andra akten, som även är halvvägs genom filmen, uppstår filmens mittpunkt som gör att handlingen byter riktning och akten slutar sedan i en krissituation. I tredje akten måste protagonisten ta till drastiska åtgärder för att övervinna alla hinder och återfå balansen. Det är i tredje akten som handlingens klimax uppstår, vilket oftast är slutstriden mellan protagonisten och antagonisten och den avgör om protagonisten lyckas eller misslyckas med att lösa konflikten. Slutligen knyts lösa trådar ihop och filmen avslutas (Abrams et al., 2010: 215).

För att avgränsa materialet görs ett urval av de fyra största påverkanspunkter som dramaturgin benämner: slutet av första akten, mittpunkten, slutet av andra akten och handlingens klimax.

5.3. Analysschema

Efter att påverkanspunkterna har identifierats kommer analyschemat att appliceras på materialet, analyschemat används för att säkerställa en jämn och rättvis analys (Marshall & Rossman, 2011: 106). Analyschemat är konstruerat utefter agentskap och används för att få fram studiens empiri. Schemat har delats upp i olika kategorier: *direkt påverkan*, *indirekt påverkan*, *motiv* och *effekt*. Kategorierna tillsammans med begreppen *beslut* och *aktion* bildar frågorna i analyschemat som presenteras nedan.

Direkt påverkan	Indirekt påverkan	Motiv	Effekt
Vem tar det avgörande beslutet?	Påverkas personen som tar beslutet av någon annan?	Vad är motivet bakom beslutet?	Vem påverkas av beslutet som tagits?
Vem gör den avgörande aktionen?	Påverkas personen som gör aktionen av någon annan?	Vad är motivet bakom aktionen?	Vem påverkas av aktionen som gjorts?

Vidare beskrivs begreppen och kategorierna som används i analyschemat.

1. *Beslut* avser ett val som görs av en eller flera karaktärer. Beslutet ska ses som avgörande för kommande händelser i filmen.
 2. *Aktion* avser en handling som utförs av en eller flera karaktärer. Även om aktioner också föregås av beslut så är det här aktionen som är det avgörande för kommande händelser i filmen.
1. *Direkt påverkan* avser den som har direkt agentskap. Det vill säga den som aktivt tar ett beslut eller aktivt gör en aktion.

2. *Indirekt påverkan* avser den karaktär som har påverkan över den som gör det aktiva valet eller den aktiva aktionen.
3. *Motiv* avser anledningen varför ett beslut eller en aktion görs. Är det karaktärens egen önskan och mål eller agerar den efter någon annans önskan?
4. *Effekt* avser konsekvenserna efter beslutet eller aktionen och ser till vem som påverkas av det som hänt.

Empirin kommer sedan att analyseras och tolkas utifrån representationsteorin och teorin om mannen som aktiv och kvinnan som passiv, för att se hur filmerna porträtterar starka kvinnliga karaktärer.

6. Material

Filmerna valdes som material baserat på att protagonisterna omnämns som starka kvinnliga karaktärer (Adan, 2019; Bonner & Drell, 2019) och att de är ensamma kvinnliga protagonister. De är de första filmerna med kvinnliga protagonister som knyts in i DC Extended Universe respektive Marvel Cinematic Universe, tidigare har kvinnor bara fått vara biroller eller en del av en mansdominerad protagonistensemble i filmuniversumet. Scenerna som utgör materialet har valts genom att analysera dramaturgin i filmerna och identifiera påverkanspunkterna i handlingen. Påverkanspunkterna räknas som de scener som avslutar akt ett och akt två, handlingens mittpunkt samt handlingens klimax.

Wonder Woman slut på första akten är när Wonder Woman väljer att lämna sitt hem för att åka med soldaten Steve till fronten för andra världskriget (Jenkins, 2017: 00:28:20-00:37:17). Mittpunkten är när Wonder Woman väljer att inte göra som Steve säger, och istället gå upp i ingenmansland för att rädda en by som ockuperats av tyskarna (Jenkins, 2017: 01:08:48-01:17:20). Slutet av akt två inträffar när Wonder Woman får reda på att det är hon som är Gudsdräparen och inte det svärd som hon trott varit det (Jenkins, 2017: 01:45:15-01:49:20). Handlingens klimax inträffar när Steve väljer att offra sig själv för att rädda människorna och Wonder Woman därefter dödar Ares (Jenkins, 2017: 01:52:52-02:00:55).

I *Captain Marvel* är slutet på akt ett när Captain Marvel slår sig fri från fångenskap hos skrullerna och sedan hamnar på jorden (Boden & Fleck, 2019: 00:17:21-00:23:56). Handlingens mittpunkt inträffar när Captain Marvel räddar Nick Fury och de börjar samarbeta (Boden & Fleck, 2019: 00:47:10-00:52:22). Slutet av andra akten är när Captain Marvel får reda på att hon inte är en kree utan en människa och att det är kreerna som är de onda, inte skrullerna (Boden & Fleck, 2019: 01:00:26-01:11:20). Den sista scenen, handlingens klimax, inträffar när Captain Marvel kommer ihåg att hon alltid rest sig efter misslyckanden och slår sig fri från kreerna (Boden & Fleck, 2019: 01:23:28-01:29:30).

Aktionerna och besluten som utspelas i dessa scener kommer att analyseras utifrån feministisk filmteori, representationsteorin och teorin om mannen som aktiv och kvinnan som passiv. Detta görs för att kunna analysera vilken bild av kvinnan som ges i scenerna.

7. Analys

Här presenteras det resultat som framkommit genom att applicera analys-schemat på påverkanspunkterna i filmerna – slutet av första akten, mittpunkten, slutet av andra akten och handlingens klimax. Resultatet har sedan tematiserats baserat på fyra huvudsakliga kvinnobilder som framträtt i materialet: kvinnan som protagonist, kvinnan som beskyddare, kvinnan som stereotypiskt kvinnlig, kvinnan som impulsiv. Vidare återkopplas fynden till teorierna för att förklara och kritisera de bilder av kvinnan som porträtterats. Se *bilaga 1* för mer information om karaktärerna som nämns i analysen.

7.1. Kvinnan som protagonist

Som Abrams et al. (2010: 200-201) konstaterar behöver en protagonist ett mål och en konflikt att lösa, vilket kan ses i *Wonder Woman* (Jenkins, 2017) då Wonder Womans genomgående mål i filmen är att döda krigsguden Ares för att få slut på alla krig. Även Captain Marvel har ett tydligt mål; att få reda på vem hon är och avsluta kriget mellan kreerna och skrullerna. Wonder Woman kräver dock att karaktären Steve tar initiativ genom både aktioner, repliker och beslut. Till exempel behöver Steve i slutet av första akten hålla ett tal där han ber om hjälp att få slut på kriget som pågår för att Wonder Woman ska agera och följa sitt mål. Ett annat exempel uppstår i handlingens klimax där Steve behöver dö för att Wonder Womans fulla kraft ska utlösas, vilket gör att hon till slut kan döda Ares och uppnå sitt mål. Däremot agerar Captain Marvel självständigt för att uppnå sitt mål och den utomstående påverkan som funnits använder hon främst som verktyg för att ta sina beslut, snarare än att förlita sig på andra för att kunna uppnå sitt mål.

Wonder Woman gör sig inte endast beroende av Steve för att nå sitt mål, utan agerar upprepade gånger efter hans motiv och önskningar och använder det Steve säger för att rättfärdiga sina egna val. Exempelvis säger han att man kan ”göra något eller låta bli” (Jenkins, 2017: 00:31:36) när man ser något som man tycker är fel och att man inte borde hjälpa människor baserat på vad de förtjänar utan baserat på vad man själv tror på (Jenkins, 2017: 01:42:39). Steve agerar och tar beslut efter både sina egna och Wonder Womans önskningar och uppfattningar om världen. Eftersom en protagonist med agentskap behöver ha egna motiv som de agerar efter (Abrams et al., 2010: 201) stämmer Steve mer överens med hur en hur en protagonist bör agera än Wonder Woman.

Protagonisten är den som bör driva filmens handling framåt (Abrams et al., 2010: 216), någonting som Captain Marvel visar exempel på. Det är Captain Marvel som slår sig fri från skrullerna i slutet av första akten och efter att hon har råkat förstöra deras rymdskepp beslutar hon sig för att följa efter de som åker ner till jorden. Captain Marvel är även den som i filmens mittpunkt tar beslutet att rädda karaktären Nick Fury, efter att han har vänt sig emot sina kollegor när han upptäckt att hans chef är en förklädd skrull. Detta är anledningen till att Nick Fury och Captain Marvel börjar samarbeta och lita på varandra i fortsättningen av filmen. I slutet av andra akten är det också Captain Marvel som tar beslutet att byta sida när hon fått mer information om vem hon är och vad hennes allierade i kreerna vill göra. Vidare är det Captain Marvel som väljer att resa sig upp och stå emot den högre intelligensen, kreernas ledare, vilket utlöser hennes fulla kraft. Captain Marvel är genomgående den drivande och centrala faktorn genom filmen, både hennes och andras beslut baseras på henne vilket gör Captain Marvel central för handlingen. Ett exempel som visar hur Captain Marvel är central trots att ett avgörande beslut tas av någon annan är i slutet av första akten när Talos, en skrull, hindrar sin kompanjon från att skjuta Captain Marvel med motivet att hon är den enda som har information om energikällan som skrullerna vill åt. Därmed fastställs Captain Marvel som den med mest mening och den vars val är viktigast. Mulvey menar att mannen är den aktiva och kvinnan är den passiva, och att kvinnan bara är intressant i den aktion hon provocerar fram hos mannen (2009: 20). Captain Marvel provocerar fram detta beslut hos Talos genom att hon slår sig fri, men hennes aktivitet försvinner inte efter det utan den fortsätter genom filmen. Det betyder att mannens aktivitet inte behöver innebära att kvinnan blir passiv.

I slutet av andra akten får Wonder Woman reda på att svärdet hon har inte är Gudsdräparen, utan det är hon själv som är det, vilket är avgörande ny information. I samma scen försöker Ares också ändra hennes uppfattning om världen och mänskligheten utan framgång. Wonder Woman väljer att inte förhålla sig till denna nya information, utan tar ett beslut att stanna kvar på den sidan hon står på. Denna scen tar upp mycket tid i filmen sett till att den i slutändan inte förändrar handlingen, Ares förklarar hur Wonder Woman borde agera men hon väljer att inte lyssna. Filmen saktar därmed ner för att förklara för Wonder Woman vem hon är och vem Ares är, vilket betyder att kvinnan här saktar ner händelseförloppet snarare än driver det framåt (Mulvey, 2009: 19-20). Filmens handling hade kunnat ta en helt annan vändning i denna scenen, men Wonder Woman väljer att stanna kvar på den linjära bana hon varit på

sedan början av filmen. Wonder Woman erbjuds agentskap, men ställer sig passiv till det då hon väljer att agera utefter sin uppfostran utan att informationen bidragit till några nya insikter för henne. Detta befäster också kvinnan som bärare av mening (Mulvey, 2009: 15), eftersom hon inte använder faktumet att hon är ett vapen till sin fördel, utan hänvisar tillbaka till sin uppfostran. Detta leder i sin tur till att hon inte heller driver handlingen framåt genom att ta kontroll över det som händer, utan bara passivt anpassar sig till vad andra gör och säger.

Mulvey (2009: 55) menar att även i fall där kvinnan är protagonisten så är det inte alltid hon som för handlingen framåt, eller så gör hon det i mindre skala, vilket är fallet för Wonder Woman. I *Wonder Woman* är det ofta Steve som driver handlingen framåt. Det är Steve som i slutet av första akten får med sig Wonder Woman till det mänskliga samhället, i filmens mittpunkt är det Steve som får resterande soldater att hjälpa henne och i slutet av scenen är det han som tar det avgörande beslutet och ger Wonder Woman instruktioner för hur hon ska göra för att rädda världen. I filmens klimax är det även Steve som offerar sig för att rädda dagen, en martyraktion som vanligtvis utförs av protagonisten i superhjältefilmer (Coogan, 2018: 570). Däremot är det Wonder Woman som dödar Ares och på så vis når hon sitt mål, men det var hennes känslor över Steves död som gav henne kraften. Detta kan peka på att det inte bara är kvinnan som får mening genom att provocera fram aktion ur det motsatta könet (Mulvey, 2009: 20), utan att mannen också kan få mening genom att provocera fram en aktion hos kvinnan. Men det visar också på att kvinnan fortfarande måste välja bort en del av sig själv, i det här fallet kärleken Steve, för att kunna uppnå sitt mål (Mulvey, 2009: 37-38). En annan aspekt är att Wonder Womans moster Antiope, en person som stått henne nära hela hennes liv, dog utan att nya krafter väcktes hos Wonder Woman. Uppfyllandet av kvinnans mål krävde alltså att en man banade vägen genom att offra sig, vilket gör mannen till den drivande faktorn även i berättelsen om en kvinna.

Materialet visar både att protagonisterna får ta plats och att de inte får det. I vissa fall får kvinnan driva handlingen framåt, bland annat genom att ta beslut och agera utifrån sina egna mål och önsknings. Kvinnan porträtteras också här som en central del i handlingen genom att hon är den med krafter och information som andra vill åt. Men analysen visar också på att kvinnans beslut och aktioner hänvisas tillbaka till mannen som blir den med mest aktivitet i handlingen. Kvinnan blir i dessa fall så beroende och passiv att mannen kan uppfattas som den egentliga protagonisten.

7.2. Kvinnan som beskyddare

Wonder Womans mål beskrivs redan i början av filmen som att vara att döda Ares för att få slut på kriget och därmed rädda mänskligheten, vilket gör henne till en tydlig beskyddarroll. Detta är däremot ingenting hon använder för att motivera sina aktioner, utan de kan istället härledas tillbaka till det som Steve berättar för henne genom filmen. I slutet av akt ett så är det till exempel Steves replik om att man kan välja att göra något åt det som händer i världen och att han redan försökt att låta bli att hjälpa till (Jenkins, 2017: 00:31:30-00:31:43) som motiverar Wonder Woman att hjälpa honom att få slut på kriget. Det kan kopplas ihop med teorin om att mannen är den aktiva och drivande faktorn i handlingen (Mulvey, 2009: 20). Det går också att ifrågasätta Wonder Womans roll att skydda hela mänskligheten. Till exempel i handlingens mittpunkt tycker hon att det är acceptabelt att döda så många tyskar, trots att hon tror att de är påverkade av krigsguden Ares, bara för att Steve säger att de är onda. Här vore det rimligt om hon ifrågasatte sin världsbild, när hon ser att sidan som Steve står på också dödar och därmed bör vara lika onda. Detta kan kopplas ihop med det feminina attributet naivitet (Burns et al., 2013: 688). Wonder Womans naivitet är något som påpekas av de andra karaktärerna genom filmen, bland annat får hon ofta förklarat för sig hur hon inte förstår hur världen eller krig egentligen fungerar. Denna naivitet porträtteras som en stor svaghet hos Wonder Woman och även om hon slutför sin uppgift så framhävs inte hennes svartvita uppfattning om världen som en bidragande faktor till detta.

Den vars uppoffring som har mest påverkan på utgången i filmen är Steve, medan Wonder Womans uppoffring inte har så stor påverkan, trots att hon är protagonisten. Det går att koppla till att kvinnor bara har betydelse i den aktion hon sätter igång hos mannen (Mulvey, 2009: 20). Även om mannen i detta fall ska vara en mindre karaktär i handlingen och rollerna alltså borde vara tvärtom, det vill säga att mannen får betydelse enbart i den aktion han sätter igång hos kvinnan, så är det inte så enkelt. Även om Steve sätter igång en reaktion hos Wonder Woman som leder till att hon kan döda Ares, så är det inte det enda han dör för och det är inte heller motivet bakom hans offer. Med sin död vill Steve, som han själv beskriver det, ”rädda dagen” (Jenkins, 2017: 01:58:39). Så han har betydelse utöver den reaktion han väcker hos Wonder Woman, vilket troligtvis inte hade varit fallet om han hade varit kvinna. Hans motiv ger också honom en beskyddarroll, eftersom han vill rädda så många oskyldiga som möjligt. Det som föregår att Wonder Woman slutligen skyddar världen från Ares är Steves offer, vilket både inspirerar henne till att göra det hon tror på och förlöser hennes fulla krafter.

Den största uppoffringen som Wonder Woman själv beslutar sig om för att skydda något är i handlingens mittpunkt när hon väljer att själv gå upp på ingenmansland för att rädda en ockuperad by. Genom att utföra denna heroiska aktion avviker hon dock från sitt mål att rädda mänskligheten genom att hon riskerar att inte kunna döda Ares för att istället rädda byn, som i det stora sammanhanget är betydelselös. Wonder Woman gör den här aktionen för att en kvinna berättar för henne att kvinnor och barn är i nöd. Detta feminiserar byn och kvinnorna blir det som behöver räddas, vilket kan kopplas till det feminina attributet hjälplöshet (Kistler, 2018: 366). Den som istället gör den största uppoffringen i filmen för att Wonder Woman ska kunna slutföra sin uppgift är Steve. I filmens klimax offerar han sig för att rädda oskyldiga människor från att dödas av en gas och hans död gör att Wonder Womans fulla kraft frigörs. Detta kan kopplas till att kvinnor ska vara passiva och även om deras berättelser berättas så utspelar de sig i mycket mindre skala (Mulvey, 2009: 55), kvinnan ska rädda byn medan mannen ska rädda ett helt samhälle.

Men kvinnors berättelser och uppoffringar behöver inte vara mindre i skala, vilket till exempel Captain Marvel visar i slutet på akt två. Förutom det avgörande beslutet och aktionen, att Captain Marvel väljer att acceptera vem hon är och därmed byter sida i kriget som pågår, så avslöjar tillbakablickar i scenen att Captain Marvel har offrat sitt eget liv för att motståndarna inte ska få tag på en energikälla som skulle ge dem för mycket makt. Med den aktionen så offerar sig kvinnan för det som är bäst i helhetsbilden och det som räddar flest oskyldiga. Captain Marvel väljer också i filmens klimax att stå upp för och skydda skrullerna även om de tillsammans fortfarande är i underläge i jämförelse med kreerna. Men det är kvinnan som är deras enda chans att räddas, och det är hon som på egen hand ser till att alla kan räddas, vilket befäster Captain Marvels roll som beskyddare. Det visar också att även kvinnor kan skapa mening och vara aktiva, och inte behöver förpassas till en passiv roll.

Captain Marvels mål ändras till viss del i och med att hon under slutet av andra akten byter sida i det pågående kriget. Då accepterar hon att hon är människa och i filmens klimax är det hennes mänsklighet som gör att hon reser sig igen och övervinner kreerna. Captain Marvels mänsklighet skildras bland annat som att hon tvivlar, har humor och har lätt till vrede, allt detta är enligt kreerna hennes största svagheter. Hennes överordnade säger till och med till henne att ”inget är farligare för en krigare än känslor” (Boden & Fleck, 2019: 00:03:04). Dessa egenskaper kan kopplas till det feminina attributet känslighet (Burns et al., 2013: 688),

men i detta fall porträtteras det som hennes starkaste attribut som gör Captain Marvel till en hjältinna. Hon börjar tvivla på att hon har rätt och byter sida, hon distraherar motståndarna med sin humor och hon har lätt till vrede vilket leder till att hon agerar på det hon tror på. Det är hennes mänsklighet som gör att hon byter sida och i slutet slåss för skrullerna och inte mot dem. Captain Marvels mål blir sedan att föra skrullerna i säkerhet och hjälpa förtryckta planeter, vilket också går emot att kvinnors berättelser skulle vara mindre i skala (Mulvey, 2009: 55) eftersom kvinnan här eftersträvar till att bli hela universums hjältinna.

Captain Marvel ser dessutom till att ta kontroll över scener där hon egentligen ligger i underläge, till exempel i slutet av akt två där skrullen Talos säger att han har information om Captain Marvels förflutna som han vill att hon ska lyssna på. I den scenen väljer Captain Marvel att se till att barnet Monica sätts i säkerhet innan hon går med på att göra som Talos säger. Captain Marvel använder där den makt som Talos gett henne, vetskapen om att han vill att hon lyssnar på honom, till att beskydda en oskyldig medmänniska från att skadas i en konflikt hon inte är delaktig i. Detta kan tolkas som en heroisk handling och ett tecken på att Captain Marvel är en beskyddare. Det kan också kopplas till det Mulvey (2009: 15) skriver om att mannen är skapare av mening och får utrymme till att kontrollera situationer. Här är det kvinnan som tar kontroll över situationen genom att hon inser att hon har förhandlingsutrymme eftersom mannen vill ha något av henne. Därmed blir kvinnan här skaparen av mening istället för mannen.

I båda filmerna porträtteras kvinnan som beskyddare av mänskligheten, eller liknande, men det skiljer sig i hur detta skildras. I vissa av scenerna är detta dock inte något som motiverar kvinnan till att utföra aktioner, utan aktionerna kan hänvisas tillbaka till mannens repliker och aktioner. Dessa scener gör att det kan ifrågasättas om kvinnans roll som beskyddare ens är trovärdig. Dock visar andra scener att kvinnan kan vara beskyddare, och att hennes feminina och mänskliga attribut kan förstärka henne i den rollen, vilket går emot teorin om kvinnan som passiv och kvinnan som endast ett tecken på mannen.

7.3. Kvinnan som stereotypiskt kvinnlig

Feminina attribut är en del av det som bygger upp den stereotypiska kvinnligheten och bland annat känslighet samt irrationalitet anses vara feminina attribut (Burns et al., 2013: 688).

Dessa attribut porträtteras bland annat när Wonder Woman går emot Steve för att hjälpa den

ockuperade byn i handlingens mittpunkt. Här väljer Wonder Woman att endast agera på sina känslor och lyssnar inte till de rationella argument som Steve ger henne. När Wonder Woman agerar på sina känslor och går emot Steve, skulle det kunna uppfattas som att det porträtterar kvinnans känslighet och irrationalitet, och därmed hennes kvinnlighet, som en styrka. Dock visar vidare analys av materialet att hennes agerande kan hänvisas tillbaka till vad Steve sagt till henne tidigare om att om man ser något som är fel så kan man antingen göra något eller låta bli (Jenkins, 2017: 00:31:30-00:31:43). Dessutom hade hon inte hade klarat av att rädda byn på egen hand, vilket gör dessa attribut än mer negativt porträtterade. Steve hjälper till genom att springa efter och skjuta ner de som skjuter på Wonder Woman, det är också han som kommer på hur de senare ska eliminera en krypskytt vilket blir det som slutligen räddar byn. Så även om Wonder Woman här agerar baserat på sina attribut så är det Steve som kontrollerar. Även i finalen porträtteras kvinnan som känslig när Wonder Woman blir hjärtekrossad av att Steve dör. I denna scen blir hennes känslor istället hennes styrka, dessvärre så blir hon i denna scen återigen bara en bärare av mening då det är Steves aktioner som kontrollerar scenen och kvinnan blir ett tecken på mannen (Mulvey, 2009: 15). Wonder Woman har i en tidigare scen också förlorat sin moster, utan någon liknande reaktion, vilket betyder att kvinnan får vara känslig men bara för att peka tillbaka på mannen.

Ett sätt för kvinnliga karaktärer att behålla sin kvinnlighet är genom att trycka undan sin aktivitet, eftersom aktivitet klassas som ett maskulint attribut (Mulvey, 2009: 39). Handlingens mittpunkt i *Wonder Woman* (Jenkins, 2017) är ett exempel även på detta, eftersom Wonder Woman först ber Steve om att de ska hjälpa till och när han inte gör det så utför hon aktionen. Hon försöker först och främst framhäva mannens aktivitet, medan hennes aktivitet kommer i andra hand. Därmed behöver hon först trycka undan sin aktivitet för att behålla sin kvinnlighet, eftersom kvinnliga karaktärer ska vara ett komplement till manliga karaktärer (Ince, 2017: 3). Även i slutet på första akten när Wonder Woman hjälper Steve bort från ön så trycker hon undan sin aktivitet och blir passiv genom att hon vill att Steve ska leda henne framåt, även där framhäver kvinnan manligheten. Dock visar analysen att aktiviteten inte behöver tryckas undan för att en karaktär ska behålla sin kvinnlighet. Exempelvis i slutet av akt två när Captain Marvel får tillbaka sina minnen så är det inte självklart att hon ska låta sig styras av det hon blivit informerad om. Först efter att hon fått information från flera olika håll och fått en beskrivning av sig själv som hon känner igen sig i, bestämmer hon sig för att byta sida i kriget. I samma scen visar Captain Marvel empati, som anses vara ett feminint attribut (Burns et al., 2013: 688). När hon hör att skrullerna blivit förföljda av kreerna byter

hon sida, trots att hon länge trott att skrullerna är de som är onda. Det är här bland annat hennes empati som motiverar det avgörande beslutet hon tar att byta sida, vilket visar att kvinnligheten kan vara en styrka.

Andra feminina attribut som omtänksamhet och omhändertagande (Burns et al., 2013: 688) visas bland annat genom att Wonder Woman vill rädda den ockuperade byn och mänskligheten, dessa scener är däremot även exempel på kvinnan som bärare av mening och inte skapare av det eftersom det är mannen som driver fram aktionen (Mulvey, 2009: 15). Captain Marvel visar omtänksamhet och omhändertagande exempelvis i slutet av akt två när hon sätter barnet Monica i säkerhet innan hon går med på att lyssna på vad Talos har att berätta om hennes förflutna. Och i mittpunkten väljer Captain Marvel att rädda Nick Fury när hon inser att de båda svävar i livsfara, istället för att bara rädda sig själv. Detta går dels emot teorin om kvinnan som bärare av mening, eftersom det är Captain Marvel som har kontroll över situationen och förmågan att rädda Nick Fury, och dels emot att kvinnan behöver trycka undan sin kvinnlighet för att kunna vara aktiv, det är istället hennes kvinnlighet som gör henne aktiv i scenen. En annan intressant aspekt är att Nick Fury i denna scenen blir passiv, då han är helt beroende av Captain Marvel, men han behöver inte vara mindre manlig för att kunna bli räddad. Det visar att en kvinnlig kvinna också kan rädda en manlig man.

Feminina attribut och i förlängningen kvinnlighet porträtteras delvis fortfarande som passiva. Kvinnliga åskådare har lärt sig att identifiera sig med en aktiv manlig roll (Mulvey, 2009: 34-35), men att kvinnlighet porträtteras som passivt försvårar för åskådare att identifiera sig med den kvinnliga rollen. Analysen visar att kvinnligheten används för att peka tillbaka på mannen som är den som får vara mest aktiv och att kvinnan till viss del fortfarande behöver trycka undan sin aktivitet för att behålla sin kvinnlighet. Detta visar kvinnligheten som kvinnans svagheter, vilket gör att manligheten befästs som stark. Men analysen visar också att kvinnligheten även kan vara de drivande faktorerna i en karaktär, vilket istället gör kvinnligheten till en styrka.

7.4. Kvinnan som impulsiv

Wonder Womans impulsivitet verkar av andra karaktärer göra att hon uppfattas som överemotionell, ofokuserad och dumdristig. I filmens mittpunkt vill Wonder Woman hjälpa den ockuperade byn de passerar, medan Steve tycker att det är viktigare att se till hela kriget i

stort. Här avviker Wonder Woman från sitt övergripande mål att rädda mänskligheten och Steve försöker med logiska argument förklara varför de inte kan rädda byn. Wonder Woman väljer att ignorera det här och går upp i ingenmansland, för hon kan inte låta bli att hjälpa dem vilket visar på det feminina attributet omhändertagande (Burns et al., 2013: 688). Denna situation kan också kopplas till det feminina attributet irrationalitet (Burns et al., 2013: 688) och kvinnan blir på så vis beroende av den rationella mannen. Eftersom Steve menar att det bästa för alla är om de fortsätter sitt arbete med att vinna hela kriget och inte bara denna striden, även om han är medveten om att byn lider tar han hänsyn till hela bilden. Eftersom hon bortser från logik för att göra ett försök att rädda byn framstår beslutet och kvinnan som galen. Här är det inte hennes impulsivitet som i slutändan räddar byn, utan soldaterna och Steve blir det avgörande för att byn ska räddas. Det ger uppfattningen att kvinnan bryr sig för mycket och kan därför inte hålla sina känslor i styr, vilket gör att hon inte kan fokusera på helheten.

Men analysen visar att impulsivitet också kan porträtteras på andra sätt. I *Captain Marvels* (Boden & Fleck, 2019) mittpunkt avslutas scenen med att Captain Marvel och Nick Fury, på Captain Marvels initiativ, flyr i ett flygplan. Innan de lyfter konstateras det att hon inte är säker på om hon kan flyga flygplanet genom att Nick Fury frågar henne om hon vet hur man gör och hon svarar: ”vi får se” (Boden & Fleck, 2019: 00:51:52). Istället för att detta blir en aktion som får henne att verka dumdristig upplevs hon vara modig och fokus ligger på att hon lyckas rädda dem. Nick Fury skrattar åt hennes impulsivitet och verkar imponerad, baserat på ansiktsuttryck och reaktion. I slutet på andra akten visas en tillbakablick där Captain Marvel minns hur hon fick sina krafter och vilka kree egentligen är. Tillbakablicken avslutas med att hon offerar sig själv och skjuter mot en energikälla som fienden vill åt, ett beslut som skedde impulsivt men som uppfattas som hjältemodigt. Captain Marvels impulsivitet är många gånger det som verkar få henne att ta snabba beslut och vara så pass aktiv i sin roll som protagonist som hon är, och just eftersom hon ofta lyckas basera sina beslut på information hon samlat in blir besluten bra. Hennes impulsivitet ses inte som irrationell, utan som en styrka och trots impulsiva handlingar kan hon uppfattas vara rationell. Captain Marvels impulsivitet får henne att upplevas vara kvicktänkt, handlingskraftig och fyndig.

Analysen visar att kvinnan genomgående porträtteras som impulsiv, men det porträtteras både positivt och negativt. Å ena sidan visas kvinnans impulsivitet vara räddningen och förmågan att ta snabba beslut som kvinnans styrka. Å andra sidan porträtteras kvinnans impulsiva

aktioner som galna då hon dels inte kan slutföra aktionen på egen hand och dels avviker från sitt övergripande mål.

8. Diskussion

Vi har kritiskt analyserat agentskapet hos två karaktärer som omnämnts som starka kvinnliga karaktärer för att bidra med mer kunskap om kvinnors representation i film. Här återkopplas analysresultaten till tidigare forskning och bakgrund för att se vad analysresultaten kan ha för betydelse för kvinnobilden.

8.1. I förhållande till Bechdeltestet

Bechdeltestet används för att belysa överrepresentationen av män i film (The Bechdel Test Fest, u.å.), men det tar inte hänsyn till hur välutvecklade de kvinnliga karaktärerna är (Liao, 2017). Analysen visade att Wonder Womans agerande nästan alltid är en effekt på mannens agentskap och att hennes feminina attribut ofta porträtteras som hennes svagheter. Detta gör att karaktären uppfattas som svag eftersom hon saknar agentskap. Captain Marvel porträtteras däremot som kvinna på ett sätt där hennes feminina egenskaper blir något positivt och bidrar till utvecklingen av handlingen, genom det får hon alltså agentskap genom sin femininitet. Men trots det får inte *Captain Marvel* (Boden & Fleck, 2019) högre betyg i Bechdeltestet än *Wonder Woman* (Jenkins, 2017). Det ger belägg för det som O'Meara (2016: 1121) skriver om att testet blir kontraproduktivt, eftersom det sätter en alltför låg standard för kvinnors representation i film. Detta kan i sin tur leda till att publiken får en falsk uppfattning om vad som är en rättvis porträttering av kvinnor i film och därmed att människor slutar uppfatta den enkelsidiga representationen av kvinnor som ett problem, eftersom de tror att problemet redan är löst. I och med att porträttering av kvinnor i film ökar behöver andra aspekter belysas än den som bechdeltestet tar upp, exempelvis om kvinnorna har agentskap i sina filmer.

8.2. Filmskaparnas påverkan

Även om analysen visar att kvinnor har både starkt och svagt agentskap, så är det värt att notera skillnaden i hur Wonder Woman porträtteras jämfört med Captain Marvel. Analysen visar att majoriteten av de scener där den kvinnliga protagonisten porträtteras som aktiv och skapare av mening är scener med Captain Marvel. Vidare visar analysen att trots att protagonisten i *Wonder Woman* (Jenkins, 2017) är en kvinna så är det mannen som är den drivande faktorn i handlingen och den som genomgående tar beslut och utför aktioner som för handlingen framåt. Det gör att valet att benämna Wonder Woman som protagonist kan ses

som ett marknadsföringsknep för en film om den manliga karaktären Steve, för att på så vis även kunna benämna det som en feministisk film.

Trots det negativa resultat som framkommit i *Wonder Woman* kan och bör ändå vissa framsteg belysas, filmen är trots allt regisserad av en kvinna och porträtterar en superhjältinna. Kvinnliga regissörer är en bristvara, speciellt i Hollywood, och de är även mer sårbara för misslyckanden än filmer regisserade av män (Conrad, 2011: 93). Därför blir det utrymme och den möjlighet som kvinnliga regissörer får viktigt, men det finns mycket kvar att önska gällande innehåll och representation. Uppenbarligen räcker det inte med att regissören är kvinna för att porträtteringen av en kvinnlig protagonist ska bli mer nyanserad och likställd mannen. Men regissörerna, en kvinna och en man, bakom *Captain Marvel* (Boden & Fleck, 2019) visade att det går att porträttera kvinnan som jämlik, eller till och med överlägsen, mannen.

Vad som är förklaringen bakom att den ena kvinnan porträtteras med agentskap och den andra inte skulle kunna kopplas till andra viktiga roller inom filmproduktionen – författarna och skribenterna. Möjligen kan det vara avgörande att *Captain Marvel* inte bara regisserats av bland annat en kvinna, utan även skrivits av fyra kvinnor och en man, till skillnad från *Wonder Woman* som endast är skriven av en grupp män. Conrad (2011: 98) menar att det inte bara är regissören som avgör vilka typer av karaktärer som visas i film, inte heller är det enbart regissören som avgör hur kvinnor ska fortsätta att porträtteras. Det pekar på att antalet kvinnor på övriga positioner inom filmproduktion och i filmbranschen i stort, förutom i regissörsrollen, är avgörande för vilken kvinnobild som porträtteras i film.

8.3. Bilden av den starka kvinnliga karaktären

Kvinnliga protagonister kan enligt analysen ha agentskap i stor utsträckning och feminina attribut som porträtteras som hennes styrkor, vilket visas i *Captain Marvel* (Boden & Fleck, 2019). Trots det togs den filmen emot sämre än *Wonder Woman* (Jenkins, 2017) av publiken. Detta kan ha en koppling till att *Wonder Woman* enligt analysen porträtteras på ett sätt som är mer i linje med traditionella porträtteringar av kvinnan som passiv, vilket gör att hon inte ifrågasätter bilden av mannen som den aktiva i samma utsträckning som *Captain Marvel*. Eftersom superhjältinnor kan hjälpa sin publik att få nya perspektiv på kulturella strukturer i samhället (Stabile, 2009: 90) och att ifrågasätta den rådande bilden av kvinnan som passiv och

i behov av räddning (Keller & Gibson, 2014: 29), så är det förståeligt att Wonder Woman välkomnats mer av publiken då hon enligt analysen inte ifrågasätter om samhällets patriarkala strukturer och samhällets könsroller är nödvändiga. Därmed bidrar Wonder Woman inte till några nya insikter om kvinnan hos sin publik som står i konflikt med den rådande kvinnobilden på samma sätt som Captain Marvel kan göra för sin publik.

Wonder Woman kan också kopplas till det äldre narrativa perspektivet om att kvinnor inte kan samarbeta eller skydda sig själva och andra (Nesbitt, 2016: 21-22). Hon porträtteras bland annat som att hennes kvinnlighet är hennes svaghet, som blind för helhetsbilden och som att hon är beroende av mannen. Denna film som producerats i slutet av 2010-talet borde porträttera en mer progressiv bild av kvinnan, istället för att befästa den enkelsidiga bilden av kvinnan och därmed försena utvecklingen av kvinnobilden både i filmer och i verkligheten. Det finns argument för att kvinnliga karaktärer inte görs starka enbart genom styrkeattribut, utan genom att skapa mångfacetterade karaktärer med agentskap (Wendig, 2015). Detta gör att det kan ifrågasättas om Wonder Woman kan kallas för en stark kvinnlig karaktär, eftersom hon vid flera tillfällen vänder sig till den beslutsfattande mannen och hon sätter sig också i en passiv roll när hon låter andra, oftast mannen, påverka samt motivera hennes aktioner och beslut. Detta ger belägg för att det som Nesbitt (2016: 24) hävdar om att männen får agentskap på bekostnad på kvinnorna fortfarande stämmer. Eftersom kvinnor är märkbart underrepresenterade både som protagonister (Lauzen, 2019: 2-3) och som superhjältinnor (Shendruk, 2017), blir det än mer problematiskt att det fortfarande produceras bilder av kvinnan som passiv och som beroende av mannen även i protagonistrollen. Hon uppfattas då som underlägsen mannen och i sin tur bidrar det till att den ensidiga bilden av kvinnan reproduceras hos publiken i verkligheten.

Tidigare har det visat sig att superhjältinnors krafter och egenskaper skiljer sig från de som superhjältar tilldelas (Stabile, 2009: 89) och det har argumenterats för att starka kvinnliga karaktärer nästan enbart porträtteras som starka genom sin fysiska styrka (Wayne, 2018). Analysen visar att kvinnor kan porträtteras som superstarka och som hjältinnor, men samtidigt kan det ifrågasättas vad det är som gör henne stark. Exempelvis Wonder Woman porträtteras som fysiskt stark, men det är för att hon inte är människa utan gudomlig, i detta fallet används också kvinnligheten för att förminska kvinnans styrka. Detta leder till bilden att kvinnan kan vara starkare än mannen om hon är av en annan starkare art, men det som gör henne till kvinna är fortfarande det som gör henne svagare än mannen. Kvinnor ska alltså enligt denna

bild förminskas just därför att de är kvinnor. Dock visar analysen också att kvinnor kan porträtteras som starkare än männen och att det är hennes feminina attribut som gör henne stark, vilket är fallet med Captain Marvel. Det gör att frågan uppstår om varför inte alla kvinnliga karaktärer porträtteras på ett liknande sätt.

Superhjältninefilmers position att hjälpa sin publik att problematisera rådande samhällsstrukturer (Keller & Gibson, 2014: 29) öppnar för att superhjältinnor som porträtteras som mångfacetterade och med agentskap kan förändra bilden av vad kvinnor anses vara kapabla till, både i film och i verkligheten. Tidigare har kvinnor och samhällen med feminina attribut varit det som ska räddas av en maskulin hjälte (Stabile, 2009: 87), vilket analysen dels befäster och dels bestrider. Bland annat är den by som Wonder Woman vill rädda representerad av en kvinna, vilket befäster bilden av det som behöver skyddas som feminiserat. Men analysen bestrider också denna bild eftersom det är Captain Marvel som vid flera tillfällen genom sina feminina attribut räddar Nick Fury, en karaktär med många maskulina attribut. Det kan hjälpa publiken att förstå vad kvinnor är kapabla till och att kvinnor inte är svagare än männen, utan starka genom andra attribut.

Genren är ett bra sätt att undersöka hur kvinnobilden ser ut i filmens samtid (Conrad, 2011: 79). Analysen pekar på att det kan finnas en delad syn på kvinnan i samtiden. Å ena sidan visar analysen på en mångfacetterad bild av kvinnan som kvinnlig, handlingskraftig och kompetent. Å andra sidan visar analysen också en bild av kvinnan som passiv, underlägsen mannen och inkompetent. Dessa två kvinnobilder existerar parallellt med varandra, vilket leder till en splittrad uppfattning om kvinnans ställning i samhället. Det gör att argument för att kvinnan är jämställd med mannen kan drivas, samtidigt som objektiva bilder av kvinnan fortsätter att produceras. I sin tur försvårar det arbetet för jämställdhet mellan könen, dels för att det finns olika uppfattningar om kvinnans kompetens och dels för att det kan uppfattas som att arbetet för jämställdhet redan är färdigt när det bara har påbörjats.

8.4. Möjliga effekter av kvinnans porträttering

Tidigare konstaterades det att kvinnor som ser objektifierade bilder av kvinnor får lägre tolerans mot dessa porträtteringar, medan män får en ökad acceptans för sexuella övergrepp (Milburn et al., 2000: 659-660). Därför är det möjligen allra viktigast för männen att sluta exponeras för dessa bilder, i strävan mot att minska acceptansen. Även karaktärer som förlitar

sig på män och är passiva i sina egna berättelser kan bidra till att rättfärdiga våld mot kvinnor. I analysen framkom det att trots att Wonder Woman marknadsförs som en stark kvinnlig karaktär porträtteras hennes feminina attribut som svagheter. Hon är även genomgående beroende av män och objektifierad genom att vara passiv i sin egen berättelse. En sådan förklädning kan därmed utgöra ett stort problem och hot mot kvinnor eftersom denna kvinna ändå förlitar sig på mannen och påverkas så mycket av vad han gör, mer än vad hon påverkas av någon annan inklusive sig själv. En konsekvens av detta är argumentet att kvinnor bör sättas på plats stärks ännu mer, i och med att även starka kvinnor är beroende av mannen och bör följa vad han säger.

Utöver männen är porträtteringen av kvinnor även viktig för unga flickor då exponering för superhjältar och superhjältinnor visats påverka hur de ställer sig till könsstereotyper (Coyne et al., 2014). Unga flickor som ser kvinnliga karaktärer som kan leda, beskydda och ha påverkan på sina liv kan bidra till att de lär sig att de också kan det. Även om de inte kan bli superhjältinnor kan karaktärer som Captain Marvel lära dem att de kan bli beskyddare, att de inte behöver vara undergivna mannen och att de är kompetenta nog att vara ledare, även över män. Dessa karaktärer kan också bidra till att barn får lära sig att deras feminina attribut inte är deras svagheter, utan andra former av styrkor som också är nödvändiga i samhället. Eftersom superhjältar och superhjältinnor påverkar barnens konstruktion av kön i lek och aktiviteter (Coyne et al., 2014: 425), behöver de redan tidigt exponeras för mångfacetterade superhjältinnor för att den stereotypa bilden av kvinnan som passiv och hjälplös ska försvinna i framtiden.

Superhjältinnefilmer är inte bara till för att underhålla publiken, utan påverkar deras könsrelaterade identiteter, attityder och inställningar (Pennell & Behm-Morawitz, 2015: 219). Om kvinnor endast porträtteras som passiva och objektifierade bidrar det till en negativ attityd mot kvinnor och att kvinnor nedvärderas i verkligheten, eftersom det objektifierade blir avpersonaliserat och uppfattas sakna mentala förmågor (Loughnan et al., 2010: 716). Detta kan då också leda till uppfattningen att kvinnor inte behöver behandlas med samma värdighet som en man, vilket kan vara en anledning till våld mot kvinnor. Därför är det viktigt att kvinnor porträtteras med agentskap och att feminina attribut porträtteras som styrkor, därmed som likvärdiga de maskulina attributen.

I inledningen nämndes behovet av starka kvinnliga karaktärer och att det inte endast handlar om att kvinnor ska bli jämställda med sina manliga motparter på filmduken. Det är även en del i att minska förtrycket mot kvinnor i verkligheten. I och med detta kan det konstateras att det finns ett stort behov av fler kvinnliga protagonister som Captain Marvel som kan skydda sig själv och andra, för att vidga unga flickors uppfattning om vad de kan bli och för att motverka våld mot kvinnor.

8.5. Metoo och Time's Up

Analysen visar att kvinnobilden som förmedlas i film har möjlighet att förbättras igen, till de mer mångfacetterade bilder som förmedlades på 1970- och 1980-talet. I och med Metoo, som belyst hur hela filmbranschen inte bara är mansdominerad utan också kvinnoförtryckande (Hutchinson, 2018), så kan ett arbete för förbättring påbörjas. Detta har från filmindustrins håll gjorts med Time's up, som bland annat hjälper offer av sexuella utnyttjanden rättsligt (Time's Up, 2019) och stödjer andra organisationer som arbetar för kvinnors rättigheter (Hutchinson, 2018). Metoo har belyst de omfattande problem kring sexuella utnyttjanden som tidigare tystats ned inom filmbranschen (Hutchinson, 2018), kanske just därför att det framförallt är icke-män visats sig ha dessa erfarenheter (Jämställdhetsmyndigheten, 2019). Detta visar på vikten av att visa mer nyanserade bilder av kvinnor, och andra icke-män, och visa upp kvinnor med agentskap över sina egna handlingar som Captain Marvel.

Trots att Metoo har bidragit till fler kvinnor på fler positioner bakom kameran i filmindustrin (Richwine, 2018), så finns skepsis kring motivet bakom denna förändring då det kan vara en metod för att få sin film producerad (Hutchinson, 2018). Wonder Woman har en kvinnlig regissör, men få kvinnor på andra positioner med påverkan på filmens berättelse. Även om filmen producerades innan Metoo kan det ha varit ett grepp från produktionens sida för att säkerställa att filmen producerades, istället för att det är ett tecken på deras tro på kvinnors kompetens som regissörer. Metoo belyste också bristen på kvinnliga karaktärer som var skapade med hjälp av kvinnor (Richwine, 2018). Wonder Woman är en karaktär vars berättelse har skapats utan inblandning av kvinnor, trots den kvinnliga regissören, och analysen visar att hennes agentskap är bristande. Captain Marvel är dock skapad med flera kvinnor inblandade och analysen visade att hon hade starkt agentskap över sin berättelse. I och med Metoo kan nu fler karaktärer skapas med hjälp av kvinnor, vilket i förlängningen kan leda till fler kvinnliga karaktärer med agentskap.

Filmerna i studien har producerats strax innan eller under tiden som Metoo utspelades, vilket gör att det inte går att dra slutsatser om vilka effekter Metoo och Time's Up kan ha haft på kvinnobilden i film. Men analysen visar att *Captain Marvel* (Boden & Fleck, 2019), som producerades under tiden som dessa förändringar skedde, porträtterar en nyanserad kvinna. Produktionen bakom *Captain Marvel* kan ha haft större möjligheter än produktionen bakom *Wonder Woman* (Jenkins, 2017) till att producera en nyanserad kvinna på grund av att Metoo belyst vikten av att kvinnliga karaktärer skapas med inblandning av kvinnor. *Wonder Woman's* bild av kvinnan kan därmed bero på att opinionen innan Metoo, när filmen producerades, var en annan och därför fanns inte samma möjligheter till porträttering av en nyanserad kvinna. Time's Up har nu tagit fram riktlinjer för att förebygga sexuella utnyttjanden på filmproduktioner (Hutchinson, 2018), vilket är en del i deras arbete som utgår från tron om att jämställdhet på arbetsplatsen kommer få ett slut på sexuella utnyttjanden (Time's Up, 2019). *Wonder Woman* och *Captain Marvel* är dock så pass nya att de inte kan ha arbetat under dessa riktlinjer.

På 1970-talet arbetade andra vågens feminister för en mer jämlik porträttering av könen (Kac-Vergne, 2016: 2) och för att öka närvaron av kvinnor, samt deras agentskap, i film (Torchin, 2015: 141). Kvinnor börjar nu få mer närvaro, vilket bland annat kan ses genom att kvinnor även får vara protagonister i den mansdominerade science fiction- och actiongenren, dock visar analysen att närvaro inte betyder att kvinnorna får agentskap. Tack vare Metoo-uppropet som ledde till organisationen Time's Up kan nu arbetet för mer jämlikhet i filmbranschen fortsätta, och nu vara mer inkluderande än vad andra vågens feminism var.

8.6. Slutsatser

Analysen gav olika resultat av hur kvinnor porträtteras som protagonister sett utifrån de feministiska filmteorierna mannen som aktiv och kvinnan som passiv samt representationsteori. Den tyder också på att kvinnor på fler positioner bakom kameran, förutom som regissörer, är avgörande för vilken kvinnobild som porträtteras i filmer. Resultaten visade att kvinnan å ena sidan porträtteras som handlingskraftig och kompetent samtidigt som hon porträtteras med feminina attribut som är hennes styrkor, bland annat kan hon rädda den maskulina mannen och driva händelseförloppet framåt. Å andra sidan så

porträtteras kvinnan som passiv, beroende av mannen och som att hennes feminina attribut är hennes svagheter. Där hon porträtteras som passiv kan det argumenteras för att det istället är den manliga karaktären som är protagonist, vilket reducerar kvinnans roll till ett marknadsföringsknep. Det kan också leda till att bilden av kvinnan som i behov av beskydd av mannen befästs hos publiken. Passiva starka kvinnliga karaktärer kan leda till att acceptansen för våld mot kvinnor ökar bland män, samt att flickor inte får se förebilder som lär dem vad de kan se som möjligt för dem att bli i framtiden. Feminina attribut som porträtteras som karaktärens styrkor bör ingå i definitionen av den starka kvinnliga karaktären, för om feminina attribut och kvinnlighet inte kan uppfattas som styrkor kan det inte finnas några starka kvinnliga karaktärer.

9. Förslag till vidare forskning

En intressant ingång vore att undersöka hur manligheten porträtteras i film och vad det har för effekter på publiken, till exempel hade en studie kunnat göras på vad som anses vara en stark manlig karaktär och hur det yttrar sig. En fråga att ställa där är om feminina attribut kan ses som styrkor hos män. Jämförande studier hade kunnat undersöka skillnader och likheter mellan hur män porträtteras i filmer med manliga protagonister och hur män porträtteras i filmer med kvinnliga protagonister. En annan studie hade kunnat undersöka om regissörers och manusförfattares kön påverkar porträtteringen av mannen.

I och med att unga flickor påverkas mer av hur kvinnor porträtteras än vuxna kvinnor hade en liknande studie kunnat göras av filmer som är mer riktade mot barn. Ett exempel på studie är göra ett urval av Disneyfilmer och sedan undersöka agentskap hos de kvinnliga protagonisterna och hur bilden av en stark kvinnlig karaktär porträtteras. Vidare kan frågor ställas hur feminina attribut porträtteras och vilka stereotyper som används. Det hade även kunnat vara intressant att jämföra hur filmerna porträtterar kvinnor utifrån filmskaparens kön för att vidare undersöka kvinnors betydelse för filmskapandet.

Det hade också varit intressant att applicera ett intersektionellt perspektiv på en liknande studie. Till exempel vad karaktärers etnicitet har för påverkan på deras roll som protagonist eller hur HBTQ+-personer porträtteras som protagonister. En jämförande studie hade kunnat undersöka vilka skillnader det finns mellan hur sexualitet, klass, etnicitet eller kön påverkar protagonistens roll. Det hade också varit intressant att jämföra hur protagonistrollen påverkas av vilken genre filmen har för att till exempel se hur de genrer med en större och mindre andel kvinnliga protagonister porträtterar kvinnan. I framtiden kan också en jämförande studie göras mellan porträtteringen av kvinnor i filmer som producerats innan och efter Metoo och Time's Up.

Referenslista

- Abrams, N., Bell, I., & Udris, J. (2010). *Studying Film* (2. uppl.). London: Bloomsbury Academic.
- Adan, M. (2019, 22 mars). 6 Kick Ass Movies That Feature Strong Female Lead Characters. *Cosmopolitan*. Hämtad 20 januari, 2020, från <https://www.cosmo.ph/entertainment/strong-female-lead-characters-in-movies-a1204-20190323-lfrm>
- Alvesson, M., & Sköldberg, K. (2017). *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (3. uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Andersson, L. G., & Hedling, E. (1999). *Filmanalys: en introduktion*. Lund: Studentlitteratur.
- Barber, S. (2015). *Using Film as a Source*. Manchester: Manchester University Press.
- Bechdel test (u.å.) Bechdel Test Movie List. Hämtad 14 oktober, 2019, från <https://bechdeltest.com/>
- Berger, A. A. (2006). *Making Sense of Media*. Malden: Blackwell Publishing
- Björck, C. (2017, 30 maj). "Wonder Woman" kan bli bannlyst i Libanon. *Moviezine*. Hämtad 5 december, 2019, från <https://www.moviezine.se/nyheter/wonder-woman-kan-bli-bannlyst-i-libanon>
- Boden, A. (regissör), & Fleck, R. (regissör) (2019). *Captain Marvel* [Film]. USA: Marvel Studios, Walt Disney Pictures.
- Bonner, M., & Drell, C. (2019, 24 juli). 23 Action Movies With Kick-Ass Women Front and Center. *Marie Claire*. Hämtad 20 januari, 2020, från <https://www.marieclaire.com/culture/news/g4767/best-action-movies/?slide=1>
- Brown, K. (2019, 7 februari). Brie Larson on superheroes, success and her Hollywood sisterhood. *Marie Claire*. Hämtad 5 december, 2019, från <https://www.marieclaire.co.uk/entertainment/tv-and-film/brie-larson-641750>
- Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder* (B. Nilsson, Övers. 2. uppl.). Stockholm: Liber.
- Buckley, C. (2018, 11 december). Movies Starring Women Earn More Than Male-Led Films, Study Finds. *New York Times*. Hämtad 15 oktober, 2019, från <https://www.nytimes.com/2018/12/11/movies/creative-artists-agentskap-study.html>
- Burns, S., Eberhardt, L. & Merolla, J.L. (2013). What is The Difference Between A Soccer Mom and a Pitbull? Presentations of Palin and Gender Stereotypes in the 2008 Presidential Election. *Political Research Quarterly*, 66(3), 687-701. Utah: Sage Publications. doi: 10.1177/1065912912471974
- Conrad, D. (2011). Femmes Futures: one hundred years of female representation in sf cinema. *Science Fiction Film and Television*, 4(1), 79-99. doi:10.3828/sftv.2011.10

- Coogan, P. (2018). Wonder Woman: Superheroine, not superhero. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 9(6), 566-580. doi: 10.1080/21504857.2018.1540137
- Coyne, S. M., Ruh Linder, J., Rasmussen, E. E., Nelson, D. A., & Collier, K. M. (2014). It's a Bird! It's a Plane! It's a Gender Stereotype!: Longitudinal Associations Between Superhero Viewing and Gender Stereotyped Play. *Sex Roles*, 70(9), 416-430. doi: 10.1007/s11199-014-0374-8
- Cronin, B. (2019, 9 mars). Did Brie Larson Say Captain Marvel 'Wasn't Made For' White Men?. *CBR Exclusives*. Hämtad 5 december, 2019, från <https://www.cbr.com/captain-marvel-brie-larson-not-made-for-white-men/>
- Cunningham, S.J. & Macrae, C.N. (2011). The Colour of Gender Stereotyping. *British Journal of Psychology* 102(3), 598-614. doi: 10.1111/j.2044-8295.2011.02023.x
- Dill, K. E., Brown, B. P., & Collins, M. A. (2008). Effects of exposure to sex-stereotyped video game characters on tolerance of sexual harassment. *Journal of Experimental Social Psychology*, 44(5), 1402-1408. doi: 10.1016/j.jesp.2008.06.002
- Dirse, Z. (2013). Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) behind the Camera*. *Journal of Research in Gender Studies*, 3(1), 15-29. Hämtad från <https://search.proquest.com/docview/1439928160/abstract/6448EE8FDE974C45PQ/1?accountid=11754>
- Donald, A. (2015). Girls against the world: Female representation in modern Hollywood. *Screen Education*, (76), 60-67. Hämtad från <https://search.proquest.com/docview/1640745942?OpenUrlRefId=info:xri/sid:primo&accountid=11754>
- Dunerfors Kardelo, A. (2017, 19 maj). De första recensionerna hyllar "Wonder Woman". *Moviezine*. Hämtad 5 december, 2019, från <https://www.moviezine.se/nyheter/de-forsta-recensionerna-hyllar-wonder-woman>
- Dunerfors Kardelo, A. (2019, 26 februari). Rotten Tomatoes stänger av "Captain Marvel"-betyg. *Moviezine*. Hämtad 5 december, 2019, från <https://www.moviezine.se/nyheter/rotten-tomatoes-stanger-av-captain-marvel-betyg>
- Freeman, H. (2017, 24 augusti). James Cameron: 'The downside of being attracted to independent women is that they don't need you'. *The Guardian*. Hämtad 5 december, 2019, från https://www.theguardian.com/film/2017/aug/24/james-cameron-well-never-be-able-to-reproduce-the-shock-of-terminator-2?CMP=tw_t_a-film_b-gdnfilm
- Gripsrud, J. (2011). *Mediekultur och Mediesamhälle* (3. uppl.). Göteborg: Daidalos
- Hutchinson, P. (2018, 8 oktober). #MeToo and Hollywood: what's changed in the industry a year on?. *The Guardian*. Hämtad 20 januari, 2020, från <https://www.theguardian.com/world/2018/oct/08/metoo-one-year-on-hollywood-reaction>
- Imdb. (u.å.-a). Captain Marvel. Hämtad 5 december, 2019, från https://www.imdb.com/title/tt4154664/?ref_=nv_sr_srsg_0

- Imdb. (u.å.-b). Wonder Woman. Hämtad 5 december, 2019, från https://www.imdb.com/title/tt0451279/?ref_=ttnw_hd
- Ince, K. (2017) *The Body and the Screen: Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema*. New York: Bloomsbury Academic.
- Jenkins, P. (regissör) (2017). *Wonder Woman* [Film]. USA: Warner Bros., DC entertainments.
- Jämställdhetsmyndigheten. (2019). #Metoo. Hämtad 19 november, 2019, från <https://www.jamstalldhetsmyndigheten.se/mans-vald-mot-kvinnor/sexuella-trakasserier/metoo>
- Kac-Vergne, M. (2016). Sideline Women in Contemporary Science Fiction Film. *Miranda: Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone*, 12, 1-16. doi: 10.4000/miranda.8642
- Kaplan, E. Ann. (2004). Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory. *Journal of Women in Culture and Society*, 30(1), 1236-1248. Chicago: The University of Chicago Press
- Keller, A., & Gibson, K. L. (2014). Appropriating the Male Gaze in The Hunger Games: The Rhetoric of a Resistant Female Vantage Point. *Texas Speech Communication Journal*, 38(1), 21-30. Hämtad från <http://content.ebscohost.com/ContentServer.asp?T=P&P=AN&K=116830052&S=R&D=cms&EbscoContent=dGJyMNXb4kSep7Q4zdneyOLCmr1Gep7BSr6a4Sq%2BWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGpt0mwrq9RuePfgex44Dt6fIA>
- Keshinro, M. (2019, 4 mars). 'Captain Marvel' introduces a powerful female lead. Young girls should see that. *USA Today*. Hämtad 20 januari, 2020, från <https://eu.usatoday.com/story/opinion/2019/03/01/captain-marvel-powerful-female-lead-young-girls-should-see-that-column/2842130002/>
- Kistler, J. (2018). Mesmeric Rapport: The Power of Female Sympathy in Bram Stoker's Dracula. *Journal of Victorian Culture* 23(3), 366-380. doi: 10.1093/jvcult/vcy034
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford, Storbritannien: Oxford University Press
- Lauzen, M. (2019). *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2018*. Hämtad från Center for the Study of Women in Television & Film: https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/02/2018_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report.pdf
- Leavy, J. (2016, 21 mars). The Problem with Strong Female Characters. *Odyssey*. Hämtad 15 oktober, 2019, från <https://www.theodysseyonline.com/problem-with-strong-female-characters>
- Liao, S. (2017, 22 december). We can do better than The Bechdel Test: Women talking to each other is not enough. *The Verge*. Hämtad 19 november, 2019, från <https://www.theverge.com/2017/12/22/16807424/alternatives-bechdel-test-bad-moms-lena-waithe>

- Lindell, I. (2004). *Att se och att synas: filmutbud, kön och modernitet* (Doktorsavhandling). Göteborg: Makadam Förlag.
- Loughnan, S., Haslam, N., Murnane, T., Vaes, J., Reynolds, C., & Suitner, C. (2010). Objectification leads to depersonalization: The denial of mind and moral concern to objectified others. *European Journal of Social Psychology, 40*(5), 709-717. doi: 10.1002/ejsp.755
- Marshall, C., & Rossman, G. B. (2011). *Designing Qualitative Research* (5. uppl.). Thousand Oaks, Kalifornien: Sage Publications.
- McInroy, L. & Craig, S. (2016). Perspectives of LGBTQ emerging adults on the depiction and impact of LGBTQ media representation. *Journal of Youth Studies, 20*, 32–46. Doi: 10.1080/13676261.2016.1184243
- Milburn, M. A., Mather, R., & Conrad, S. D. (2000). The Effects of Viewing R-rated Movie Scenes That Objectify Women on Perceptions of Date Rape. *Sex Roles, 43*(9), 645-664. doi: 10.1023/A:1007152507914
- Mulvey, L. (2009). *Visual and Other Pleasures* (2. uppl.). London: Palgrave Macmillan.
- Nesbitt, J. P. (2016). Deactivating Feminism: Sigourney Weaver, James Cameron, and Avatar. *Film & History, 46*(1), 21-32.
<http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=0&sid=73d89c5e-9faf-496b-b2dd-dead997c3732%40sessionmgr4008&bdata=JkF1dGhUeXBIPWNvb2tpZSxpcCx1aWQmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=116823466&db=cms>
- Nissen, D. (2019, 5 mars). ‘Captain Marvel’ Reviews: What the Critics Are Saying. *Variety*. Hämtad 5 december, 2019, från <https://variety.com/2019/film/news/captain-marvel-reviews-roundup-critics-1203155558/>
- O’Meara, J. (2016). What ”The Bechdel Test” doesn’t tell us: examining women’s verbal and vocal (dis)empowerment in cinema. *Feminist Media Studies, 16*(6), 1120-1123. doi: 10.1080/14680777.2016.1234239
- Pennell, H., & Behm-Morawitz, E. (2015). The Empowering (Super) Heroine? The Effects of Sexualized Female Characters in Superhero Films on Women. *Sex Roles, 72*(5), 211-220. doi: 10.1007/s11199-015-0455-3
- Richwine, L. (2018, 16 augusti). After #Metoo, Hollywood women seize power behind the TV camera. *Reuters*. Hämtad 20 januari, 2020, från <https://www.reuters.com/article/us-television-women/after-metoo-hollywood-women-seize-power-behind-tv-camera-idUSKBN1L1119>
- Rotten Tomatoes (2018, 30 april). 72 Fearless Female Movie Heroes Who Inspire Us. *Rotten Tomatoes*. Hämtad 20 januari, 2020, från <https://editorial.rottentomatoes.com/article/fearless-female-movie-heroes-who-inspire-us/>
- Shapiro, S. (2005). Agency Theory. *Annual Review of Sociology, 31*, 263-285. doi: 10.1146/annurev.soc.31.041304.12215

- Shendruk, A. (2017). Analyzing the Gender Representation of 34 476 Comic Book Characters. *The Pudding*. Hämtad 14 oktober, 2019, från <https://pudding.cool/2017/07/comics/>
- Stabile, C. A. (2009). "Sweetheart, This Ain't Gender Studies": Sexism and Superheroes. *Communication and Critical/Cultural*, 6(1), 86-92. doi:10.1080/14791420802663686
- Stasiewicz-Bieńkowska, A. (2019). Lustful ladies, she-demons and good little girls: female agentskap and desire in the universes of Sookie Stackhouse. *Continuum*, 33(2), 230-241, doi: 10.1080/10304312.2019.1569393
- Stull Ashby, M., & Wittmaier, B. C. (1978). Attitude Changes in Children After Exposure to Stories About Women in Traditional or Nontraditional Occupations. *Journal of Educational Psychology*, 70(6), 945-949. doi: 10.1037/0022-0663.70.6.945
- Svensson, P. (2015). Teorins roll i kvalitativ forskning. I G. Ahrne & P. Svensson (Red.), *Handbok i kvalitativa metoder* (2. uppl., 208-219). Stockholm: Liber.
- The Bechdel Test Fest. (u.å.). About. Hämtad 20 november, 2019, från <http://bechdeltestfest.com/about/>
- Time's Up. (2019). Our Story: TIME'S UP was born when women said "enough is enough". Hämtad 19 november, 2019, från <https://timesupnow.org/about/our-story/>
- Torchin, L. (2015). Conditions of Activism: Feminist Film Activism and the Legacy of the Second Wave. I L. Mulvey & A. Backman Rogers (Red.), *Feminisms* (s. 141-148). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Waletzko, A. (2017, 27 april). Why the Bechdel Test Fails Feminism. *Huffpost*. Hämtad 19 november, 2019, från https://www.huffpost.com/entry/why-the-bechdel-test-fails-feminism_b_7139510
- Wayne, R. (2018, 10 augusti). Fierce Femmes: The Problem with Strong Female Characters. *Medium*. Hämtad 15 oktober, 2019, från <https://medium.com/@rachelwayne/fierce-femmes-the-problem-with-strong-female-characters-6c4e23847b8f>
- Wendig, C. (2015, 16 februari). How "Strong Female Characters" Still End Up Weak And Powerless (Or, "Do They Pass The Action Figure Test?") [Blogginlägg]. Hämtad 13 oktober, 2019, från <http://terribleminds.com/ramble/2015/02/16/how-strong-female-characters-still-end-up-weak-and-powerless-or-do-they-pass-the-action-figure-test/>

Bilagor

Bilaga 1. Karaktärsbeskrivningar

Här presenteras kortfattat de karaktärer som omnämns i studien från filmerna *Wonder Woman* (Jenkins, 2017) och *Captain Marvel* (Boden & Fleck, 2019). Karaktärerna presenteras i alfabetisk ordning.

Antiope

Wonder Womans moster och tränare som, tillsammans med Wonder Womans mamma, uppfostrat Wonder Woman. Antiope vet om att det är Wonder Woman som är Gudsdräparen, vars syfte är att döda Ares, och tränar henne därför extra hårt. Antiope dör i filmens första akt.

Ares

Ares är en krigsgud som skapar intriger hos människan vilket leder till att de startar krig. Ares själv ser sig inte som krigsgud utan kallar sig för sanningsguden och menar att konflikterna och intrigerna redan finns hos människan, han bara hjälper dem att se sanningen. Ingenting förutom Gudsdräparen kan döda Ares.

Captain Marvel

Captain Marvel föddes på jorden som Carol Danvers och är utbildad pilot. Hon får sin kraft genom att förstöra en energikälla, samtidigt som hon gör det tappar hon sitt minne och all information om vem hon är. Hon blir då kidnappad av kreer och börjar därefter leva och strida med dem, de kallar henne för Vers. Under sin tid med kreerna blir hon kidnappad av skruller. Senare får hon reda på vem hon är och byter sida i kriget mellan kreer och skruller.

Kreer

Kreer är ett alienfolk som slåss mot skrullerna i hopp om att ta över deras hem. Kreerna vill åt energikällan som gav Captain Marvel krafter.

Nick Fury

Nick Fury, eller endast Fury, är en undersökande agent som försöker lära sig mer om övernaturliga krafter. Han arbetar för en underrättelseorganisation som undersöker övernaturlig aktivitet och kommer på så vis i kontakt med Captain Marvel.

Skruller

Skruller är ett skepnadsskiftande alienfolk som krigar mot kree.

Steve

Steve Trevors är stridspilot under första världskriget. Han kraschar med sitt flygplan vid Themyscira och kommer på så vis i kontakt med amasonerna. Steve berättar då om det rådande kriget, första världskriget, och ber amasonerna om hjälp. Steve är Wonder Womans kärleksintresse.

Talos

Skrullernas ledare och den som leder kidnappningen av Captain Marvel i första akten. Han förklarar sig till Nick Furys chef i filmens mittpunkt.

Wonder Woman

Wonder Woman, eller Diana, är en amason som bor på den gömda ön Themyscira. Amasonerna är en grupp kvinnliga krigare vars syfte är att skydda världen från krigsguden Ares, som endast kan dö av vapnet Gudsdräparen. Senare får Wonder Woman reda på att det är hon som är Gudsdräparen. Wonder Woman väljer att lämna Themyscira för att hitta och döda Ares för att få slut på krigen i världen.