

# Pigefællesskaber i nye danske ungdomsfilm - *girl power*?

Af Anne Jerslev

## Den forsvundne uskyld

Ib Tardini beklager sig i et interview i Politiken (Østergaard, 2011) over, at nutidens ungdomsfilm 'berører nogle meget ekstreme dramaer' i modsætning til tidligere, hvor man lavede 'det, vi kaldte uskyldsfilm'. 'Jeg savner en ny Niels Malmros', konkluderer Ib Tardini. I en vis forstand har Tardini ret. Klart nok har Christian E. Christiansens *Råzone* (2006) en slutning, der falder udenfor den danske tradition for realisme, den påberåber sig og snarere refererer til den amerikanske genrefilms ritualiserede afsluttende opgør mellem to antagonister, for eksempel opgøret mellem monstret og *the final girl* (Clover, 1992) i 1980ernes *youth horror films* (Shary, 2002), om end med den klare forskel, at der her er tale om to pigers indbyrdes fatale opgør. Imidlertid skal det bemærkes, at den såkaldte uskyldsfilm fik sit grundstød for flere årtier siden og med netop en Niels Malmros film, ungdomsfilmsmesterværket *Kundskabens træ* (1981), som, omend i en anden forstand, også er et ekstremt drama, historien om forsigtige Elin der ville være den pæne pige, hun i slutningen af 1950erne var opdraget til at skulle være, som blev offer for sine klassekammeraters udelukkelse, og som ingen værn havde imod det. Som det blev udtrykt dramatisk i Elins flænsede røde kjole og hendes flugt fra skoleballet i filmens slutscene, var der ikke nogen lysende fremtid i udsigt for Elin. I hvert fald antydes det, at hun ikke blev optaget i gymnasiet.

Selv om *Kundskabens Træ* foregår i slutningen af 1950erne, peger den fremad mod tilsvarende nutidige beskrivelser af den stille pige uden råstyrke (for eksempel Kasper Munks *Hold om mig* (2010)). En væsentlig men for udviklingen i den danske ungdomsfilm sigende forskel mellem *Hold om mig* og *Kundskabens træ* er imidlertid, at hvor sidstnævnte trods alt slutter åbent, ender livet endegyldigt for den forsigtige pige Sara, som hænger sig på sit værelse efter at være blevet ydmyget seksuelt af nogle klassekammerater, der også rundsender optagelser af hændelsen, og efter at hendes alt for travle mor har overset hendes spæde forsøg på fortrolighed og hjælp. Sara er uden råstyrke – i den forstand slægter hun Elin på. Men typisk for den nye ungdomsfilm er konsekvensen ekstremt barsk. Ikke desto mindre er en figur som den fuldstændigt forsvarsløse Sara en undtagelse blandt beskrivelserne af piger i ungdomsfilmene i det nye årtusinde. Især i de film, der har en gruppe af piger i centrum, sættes de mange modsætningsfyldte kræfter og dynamikker i det nutidige pigeliv i spil. Jeg vil i denne artikel fokusere på de tre markante film om pigefællesskaber, der har haft premiere indenfor den sidste halve snes år, Christina Rosendahls *Supervoksen* (2006), Hella Joofs *Se min kjole* (2009) og Christian E. Christiansens *Råzone* (2006) – udgivet på en samlet dvd af Nordisk Film – idet jeg dels vil placere dem i en genresammenhæng, dels argumentere for at filmene både iscenesætter og problematiserer *girl power*. De handler på meget forskellig vis om, at det at etablere en styrkeposition som pige og som pige-gruppe er svære end som så. I sin sammenfatning af ungdomsfilmens udvikling argumenterer Christa Lykke Christensen (2007) for, at de unge i 1970ernes ungdomsfilm repræsenterede en form for tidsbunden uskyld, og at problemløsning var et fælles ansvar i modsætning til de nye ungdomsfilm, der

fremstiller unge som udsatte og sårbare og alene om at klare de problemer, som deres afprøvning af grænser – i forhold til forældre og i forhold til samfundsmæssige normer - hele tiden skaber for dem. Dette gælder ikke mindst filmene om pigefællesskaber, som viser, at under pigernes fandenivoldske og højtgearedede fællesskab lurer isolationen, dels fordi fællesskaberne er skrøbelige og uden rummelighed, dels fordi familien er ikke-eksisterende eller ude af stand til at støtte pigerne.

Generelt er pigerne i de nye ungdomsfilm blevet stærkere, eller rettere, de er blevet mere handlekraftige og kæmpende. Ikke mindst er Natasha Arthys *Fighter* (2007) et eksempel på dette, historien om pigen Aicha der imod sin families traditioner og af og til også i kamp mod sig selv insisterer på og lykkes med at gennemføre det, hun er virkelig god til, nemlig at praktisere Kung Fu. Men bortset fra denne film består det danske ungdomsfilmfællesskab af beskrivelser af diffust grænsesøgende piger, der ikke nødvendigvis har noget mål med deres handlinger – og sjældent nogen eller noget at måle handlingerne i forhold til. Filmene iscenesætter en række billeder af piger, der er udfarende i den sociale verden, ofte sammen med andre piger, men også løsrivende sig fra pigegruppen og skøjtende alene rundt (som Louise i Heidi Maria Faissts *Frit fald* (2011), der ønsker at blive lige så sej og lækker som sin mor, der netop er kommet ud af fængslet efter en narkodom). Filmene om pigefællesskaber iscenesætter en række bud på *girl power*, men ingen af filmene ender med, at fællesskabet for alvor har skabt en bæredygtig styrke. Pigerne i *Råzone* og *Supervoksen* har et repertoire af færdigheder, en række måder at performe selvbevidst og magtfuldt i det offentlige rum på (jævnfør Sørensen, 2002), men filmene fremstiller det netop som performances, hvor den cool attitude af voksen selvfølelse forsvinder uden tilsyneladende at efterlade sig varige spor i krop og bevidsthed, når de er blevet alene.

### **Ungdomsfilm og piger**

En række publikationer om amerikansk ungdomsfilm fra det sidste tiår har beskæftiget sig med repræsentationer af piger (for eksempel Gateward og Pomerance, 2002) og tituleret filmene for eksempel *girls' films* (Hentges, 2006), *female teenpics* og *girl power movies* (Kearney, 2002), *tough girls films* (Shary, 2002), *girl power films* og *"angry girl" films* (Roberts, 2002 - for en oversigt over ungdomsfilmforskningen, se Jerslev, 2008). Der er ingen tvivl om, at de amerikanske formler har smittet af på den danske ungdomsfilm, for eksempel i en dansk *slasher* film som *Midsommer* (2003). Ligeledes er *Supervoksen* markedsført som *teenpic* med en plakat, der minder om plakaten til *Mean Girls* (2004) - tre piger frontalt poserende på en hvid baggrund, og *Se min kjole* kan genremæssigt rubriceres som en *teenage road movie*. Men de nye danske ungdomsfilm skriver sig ikke desto mindre alle ind i den danske tradition for filmrealisme, som aldrig har været karakteriseret af den satirisk humoristiske eller *feel good* og kun moderat pinlige modalitet, som findes i en stor del af de populære amerikanske ungdomsfilm siden 1960'erne.

Ungdomsfilm har en tradition for et *juvenile delinquency* tema ofte forbundet med en social problematik (i USA tilbage til 1930'erne, i Danmark fra 1950'erne med film som *Farlig ungdom* (1953) og *Bundfald* (1957), jævnfør Considine, 1985; Jerslev, 1998). Med James Dean filmen *Rebel Without a Cause* (1955) blev oprørskheden individualiseret og vreden rettet mod forældre og samfundet i al almindelighed. Den vrede unge mand har i den nye ungdomsfilm

fået en pendant i en vred ung kvinde, der har overtaget nogle af den vrede unge mands oprørske træk – det er det nye i ungdomsfilmene siden cirka 1990.

Kearney (2002) argumenterer for, at sluthalvfemserne så en række amerikanske ungdomsfilm om pigefællesskaber og 'the empowerment of female youth through same-sex relationships' (Kearney, 2002: 132). Roberts (2002) trækker tilsvarende film frem, der iscenesætter *girl power*, men udtrykt igennem den individuelle unge kvindes/teenagers handlinger. Roberts argumenterer for, at 1990ernes *girl power* bevægelse (inkarneret i *Spice Girls' mainstream-catchlines*, i *Riot Grrrl* punk-rock musikbevægelsen og i nye stiludtryk (jævnfør Sørensen, 2002)) også kan ses i filmkulturen, i historier om unge kvinders hævn over seksuelle overgreb. Vi finder det i de amerikanske *rape-revenge* horrorfilm (fra 1980'erne), men også i mere *mainstream* og knap så uforsonlige iscenesættelser af et hævnmotiv. I disse film etableres en '*fantasy of power*' (Roberts, 2002: 224 – min udhævning), der er filmenes egentlige styrke – mere end den realisme, de æstetisk påberåber sig. Anne Scott Sørensen (2002) definerer *girl power* som et begreb for 'en særligt selvbevidst attitude hos store piger og unge kvinder' (Sørensen, 2002: 200). Currie, Kelly og Pomerantz (2009) gør opmærksom på, at begrebet kom ind i Oxford English Dictionary i 2001, hvor det defineres nogenlunde, som Anne Scott Sørensen gør det. Er *girl power* en generationsbestemt oprørske holdning, der samtidig signalerer individualitet, selvbevidsthed og selviscenesættelse, så er der *girl power* i både *Råzone*, *Supervoksen* og *Se min kjole*. I *Råzone* udtrykt i *mean girls* selvbevidstheden, i *Supervoksen* i en slags *can-do feminism* (Harris, 2004), og i *Se min kjole* igennem det ideal om selvforvaltning, hvis talerør og handlende kraft er Charlotte, der ikke mener, man skal finde sig i noget og forsøger at indpode oprørskhed og handlekraft i de tre andre piger, som sammen med Charlotte tager på en *road trip* i en stjålet bil, væk fra det hjem for misbrugere de alle er anbragt på. Men udtrykkes *girl powers* oprørske selvbevidsthed også i en satirisk og vrængende leg med den traditionelle feminitets udtryksformer, og er *girl power* udtryk for en mere permanent styrkeposition, så er der mindre *girl power* i pigefællesskaberne. Dertil har de for lidt overskud og udstyrer filmene dem med for lidt omverdensbevidsthed.

### ***Girl power* - fra Ballerup Boulevard til Råzone**

Er *girl power* et begreb, der opstod i de tidlige 1990'ere, så finder vi dog før dette, beskrivelser af stærke piger i den danske ungdomsfilm. Men sammenlignes der med de nye film om pigefællesskaber, kan vi finde en lignende forskel som mellem *Kundskabens træ* og *Hold om mig*, som jeg omtalte i starten af denne artikel.

I den lange slutindstilling i Linda Wendels film *Ballerup Boulevard* (1986) sidder hovedpersonen Pinky på sit værelse i sit *cool*, lyserøde strutskjørt og kigger eftertænksom ud i mørket, som gennemskæres af lysstriber gennem persienerne fra lamperne udenfor, mens vi på lydsiden hører sangerinden Elisabeths både mørke og sprøde stemme fremføre filmens titelsang. Pinky har vovet sig op på scenen til skoleballet, hvor hendes pigeband, om end decimeret fra tre til to piger, har spillet med succes, men hun har mistet det veninfællesskab, der skabte hende et frirum fra et familieliv i opbrud – markeret af lastbilerne som igennem filmen invaderer billedrummet, flyttekasserne overalt og lyden af forældrenes skænderi fra stuen ved siden af. Pinkys forstadshjem er ikke mere det trygge sted, det var engang. Moderen har været kortvarigt i fængsel på grund Pinkys fars kreative

omgang med økonomien i hans og moderens fælles transportfirma, og familien har måttet flytte fra deres prangende villa. Filmen slutter spørgende, men med et håb om, at den fornemmelse af styrke og kontrol, hun oplevede på scenen, kan følge hende ind i den voksenverden, der trænger sig mere og mere på (jævnfør Jerslev, 1987).

Christian E. Christiansens 20 år yngre film *Råzone* har et slutbillede, der minder om det beskrevne, men er uden den poetiske håbefuldhed på trods, udtoningen i *Ballerup Boulevard* etablerer. I en tavs indstilling ser vi hovedpersonen Christina sidde op ad betonvæggen i en hårdt oplyst gang under en etageejendom i forstaden, filmen foregår i. Hun kigger dog ikke eftertænksomt ud i luften, men er sunket grædende sammen, og filmen stiller ikke et håbefuldt spørgsmål til hendes fremtid, som her i filmens slutning allerede er overstået; tilsvarende synger sangerinden Camilla Munck igen og igen melankolsk *So hard to tell* på lydsiden. I en slags *final showdown* har Christina netop skudt sin barndomsveninde Cecilie med sin fars, politibetjentens, pistol. Christina har taget fatalt hævn efter at være blevet mishandlet groft af Cecilie og de to andre piger, der blot få dage før sammen med Christina udgjorde et fandenivoldsk venindefirkløver. En misforstået udlægning af et glimt af Cecilies kærestes hænder på Christinas røv og Christinas nødtvungne afsløring til en lærer, at hun røvede tasker i et omklædningsrum sammen med de tre andre piger, har sat en ustoppelig lavine af had og vold i gang, der er endt med mishandlingen af Christina og skuddet i kælderens. Mens Christinas far i den fire minutter lange afsluttende krydsmontage forgæves kører rundt i den ucharmerende forstads mørke gader og leder efter sin datter, og de andre unge ses isoleret i hvert sit rum.

Hvor *Ballerup Boulevard* fortalte en historie om frisatheden som både vilkår og mulighed, om et kreativt fællesskab og om at kunne noget, at danne et band og spille foran en masse andre unge, om venindeforholdet som en skrøbelig bastion af tryghed midt i omskifteligheden og med en poetisk-håbfuld udgang, er *Råzone* en film om frisathedens brutale konsekvenser og om piger, *mean girls*, der er onde mod hinanden i stedet for at rette aggressionen mod de betingelser (i *Råzone* er det forældresvigt), der har sat dem fri til alene rodløshed og ensomhed. De fire piger er i besiddelse af en fræk og rå styrke. Når de er sammen, er de et billede på den type *girl power*, der i en amerikansk genre-mainstream udgave blev sat i scene i den ikoniske *Mean Girls* (2004) om magtfulde *bitches* i en *high school*. Men *Råzone* viser, at fandenivoldskheden er etableret på trods, og dens synspunkt er, at magtfuldheden grundlæggende er udtryk for afmagt. *So hard to tell*, lyder det på lydsiden, som om de unges tur mod afgrunden ikke kunne være anderledes – eller som afstod filmen fra at mene noget om, hvorfor det skulle gå så galt.

*Råzone* er et eksempel på den nye ungdomsfilmers konstruktion af rum, der er 'klaustrofobisk lukkede omkring enkeltpersoner' (Christensen, 2007: 10), hvor ingen (voksne) giver de unge et blik på sig selv udefra, og hvori de derfor ikke bliver i stand til at gøre andet end at fortsætte med at agere i overensstemmelse med den destruktive powerlogik, der har sat dem i drift. *Råzone* skriver sig også ind i den bølge af fiktionsværker (film og bøger) fra 1990'erne og frem om unge hvide, heteroseksuelle middelklassepiger, der har overtaget drengenes bølgede adfærd, men også vender den mod andre piger; hvad Currie, Kelly & Pomerantz (2009) kalder for en særlig 'sexually aggressive, rude, and otherwise out-of-control version of girlpower' (Currie; Kelly og Pomerantz, 2009: 36).

*Råzone* er den mest barske og pessimistiske af de tre film om pige-grupper, dens beskrivelse af en vred oprørskhed, der ender med vold og selvdestruktion mest konsekvent. Den er et eksempel på Christa Lykke Christensens karakteristik af unge i den nye ungdomsfilm som 'deres egen største trussel' (Christensen, 2007: 12); men den er ikke desto mindre også et eksempel på en stigende tendens indenfor den internationale ungdomsfilm til at have stærke piger som hovedkarakterer.

### **Piger og sex**

Seksualiteten er til stede i de tre film som en både usikker, fremhævende og regulerende identitetsmarkør. I *Råzone* indgår referencer til pigernes erfaringer med sex og et bramfrit seksuelt sprog i deres iscenesættelse af sig selv som selvbevidste og rå; sex er noget, pigerne kan tage nonchalant på og grine overlegent ad i fællesskabet. I *Se min kjole* har pigerne kun erfaring med sex som mænds overgreb, og i *Supervoksen* er det noget, der findes overalt udenfor dem selv. Det er den klare undertone i *Se min kjole*, at mænd er seksuelt perverterede (fædres og stedfædres overgreb mod deres døtre, mænd der kun kan se piger som ludere og tvinger dem til sex), men da Charlotte i starten af filmen knalder smækken til bagagerummet ned over en mand, der er i færd med at pakke sin bil, viser det sig at være den forkerte, ikke den der gjorde tilnærmelser til to af pigerne i en sauna. Således gør filmen opmærksom på, at mænd ikke er en homogen, undertrykkende gruppe. Den stærke Charlotte, som man i starten ser tøve med at kaste sig ud fra en bro, forklarer de andre piger, at man ikke skal finde sig i noget, at man ikke skal gå rundt og have ondt af sig selv, men gøre noget, forsøge at realisere de drømme, hun insisterer på, at de hver især må have, og at man skal kunne se sig selv som aktivt handlende og stærk til trods for de seksuelle overgreb, der er foretaget mod en. Luder er et genkommende skældsord i filmene, som pigerne bruger overfor hinanden, ligesom det bliver brugt mod dem; ved at bruge det mod andre knytter de symbolsk retten til at være handlende til sig selv, samtidig med at de forlener den anden med passivitet. Når Cecilie i *Råzone* bruger luder nedgørende om den nye pige med punkerudseendet, så snart denne træder ind i klassen, italesætter hun både klassen som sit territorium, og igennem selve talehandlingen markerer hun, at hun har magten hertil.

Selv om pigerne i filmene især bruger luder til at etablere og italesætte magtforhold med, er der en vis *raison* i, at en af de prøver, de tre gymnasieveninder i *Supervoksen* sætter hinanden på, er at få én til at tro at du er luder. Pigernes logik er at genindføre de alvorlige ritualer, der markerede overgangen fra barn til voksne i tidligere samfund. De vil igennem disse selvbestaltede og grænseoverskridende *power girl* ritualer få de voksne 'til at tage os seriøst og behandle os ordentligt', de vil 'bevise overfor verden at vi ikke er bange for noget', og så siger de 'fuck autoriteterne og reglerne'. De tre piger i *Supervoksen* tager skældsordet i besiddelse ved at bestemme, at en af dem skal performe luderrollen; prøven er bestået i det øjeblik, en mand har bidt på og givet hende penge. Sex er det grænseoverskridende for de tre piger i modsætning til i *Råzone*; udover at agere som luder tilhører at give et *blowjob* og at tungekysse med en pige samme kategori. Veninderne bruger således de seksuelle performances, som skal indgå i alle prøverne, til at oparbejde usårlighed med; de valgte former for udøvelse af *girl power* repræsenterer forførelsen som præstationer og seksualiteten som magtudøvelse. Men som filmen viser det, spiller mænd og drenge ikke med – i modsætning til i *Se min kjole*. Filmen fortolker det sådan, at det ikke er gennem seksuel

aggressivitet, pigernes drøm om *girl power* etableres, og lige som i de andre film bliver den tøvende forelskelse, på klassisk ungdomsfilm vis, etableret som det rette teenage-element - dog i både *Se min kjole* og *Supervoksen* igennem to pigers forelskelse i hinanden.

### Afslutning

De behandlede film iscenesætter pigeliv og *girl power* som en svær ting. De placerer pigerne i det, Tardini kalder for ekstreme dramaer. På den ene side gives pigerne i disse dramaer, især når de er sammen, en mulighed for både at udfordre grænser og at sætte sig til modværgen mod de uretfærdigheder, der er begået mod dem, ja overordnet at agere. Pigerne beskrives endvidere som en gruppe, der både verbalt og fysisk markerer grænser gennem aggressiv adfærd mod hinanden. *Se min kjole* og *Råzone* iscenesætter begge den ressourcetsvages *girl power*. I *Se min kjole* vendes handlekraften proaktivt udad, om end filmen synes at sige, at for den stærke Charlotte er det for sent. Hun tildeles rollen som katalysator for to af de andre pigers frigørelsesprojekt, men lider af en uhelbredelig sygdom og vælger til sidst at dø. *Råzones* projekt er heroverfor på den ene side at føre klicheen om, at pige er pige værst ud i sin yderste konsekvens. På den anden side vil den vise, hvordan manglen på trygge rammer kan føre til ekstrem vold, og at *power* adfærd kan være et udtryk for det modsatte. Moralen i den tredje film om pigefællesskaber, *Supervoksen*, er, at pigernes overgangsritualprojekt ikke er måden at etablere *girl power* på; dog har det ikke været uden nytte, idet det har bevirket, at den ene af de tre piger er kommet til bevidsthed om sin lesbiske identitet.

Til trods for de kritikpunkter, der kan rettes mod disse films dramaturgi, realisme og den måde de approprierer og problematiserer *girl power* på uden for så vidt at tilbyde mange glimt af reelle styrkepositioner for piger igennem pigefællesskabet, foretager de et radikalt opgør med billedet af den pæne, passive pige. De tre film kan således siges at udvide repertoiret af pigebilleder på film. Tardini mener, at nutidens unge ikke kan genkende sig selv i de film, der produceres. Men det behøver ikke være, fordi film om unge af i dag er dårlige. Det kan, ifald Tardini har ret, også være, fordi ungdommen er vokset fra ungdomsfilm, fordi de orienterer sig på anden vis, fordi de ikke mere kan identificere sig med det begreb om ungdom, der ligger i genrebetegnelsen ungdomsfilm. Film om unge kan derimod være et anliggende for en meget bredere målgruppe.

### Referencer

Christensen, Christa Lykke. 2007. 'Ung er ung værst. Danske ungdomsfilm efter 2000', in *Ungdomsforskning* 6/4: 9-13. [http://www.cefu.dk/media/77085/4\\_07\\_ungdomsforskning\\_unges%20film\\_web.pdf](http://www.cefu.dk/media/77085/4_07_ungdomsforskning_unges%20film_web.pdf)

Clover, Carol. 1992. *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. London: British Film Institute.

Considine, David M. 1985. *The Cinema of Adolescence*. Jefferson & London: McFarland.

Currie, Dawn H; Kelly, Deidre M. og Pomerantz, Shauna. 2009. 'Girl Power'. *Girls Reinventing Girlhood*. New York: Peter Lang.

Gateward, Frances og Pomerance, Murray. 2002. (red.). *Sugar, Spice and Everything Nice. Cinemas of Girlhood*. Detroit: Wayne State University Press.

Harris, Anita. 2004. *Future Girl: Young Women in the Twenty-first Century*. New York & London: Routledge.

Hentges, Sarah. 2006. *Pictures of Girlhood. Modern Female Adolescence on Film*. Jefferson, NC & London: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Jerslev, Anne. 1987. 'Pigebilleder i danske ungdomsfilm fra 1961 til i dag', in *Film UV*, 21/104, december.

Jerslev, Anne. 1998. 'Farlig ungdom', in Jensen, Klaus Bruhn: *Dansk Mediehistorie 2, 1880-1960*. København: Samlerens forlag: 238-244.

Jerslev, Anne. 2008. 'Youth Films: Transforming Genre, Performing Audiences', in Drotner, Kirsten og Livingstone, Sonia: *The International Handbook of Children, Media and Culture*. Los Angeles, London, New Delhi & Singapore: Sage.

Kaveney, Roz. 2006. *Teen Dreams. Reading Teen Films and Television from Heathers to Veronica Mars*. London & New York: I.B. Tauris.

Kearney, Mary Celeste. 2002. 'Girlfriends and Girl Power: Female Adolescence in Contemporary U.S. Cinema', in Gateward, Frances og Pomerance, Murray: *Sugar, Spice and Everything Nice. Cinemas of Girlhood*. Detroit: Wayne State University Press.

Roberts, Kimberley. 2002. 'Pleasures and Problems of the 'Angry Girl'', in Gateward, Frances og Pomerance, Murray: *Sugar, Spice and Everything Nice. Cinemas of Girlhood*. Detroit: Wayne State University Press.

Shary, Timothy. 2002. *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*. Austin: University of Texas Press.

Sørensen, Anne Scott. 2002. 'Girl-Power', in Sørensen, Anne Scott: *Pi'r, Pink og Power*. København: Gads Forlag.

Wald, Gayle. 2002. 'Clueless and the Neocolonial World Order', in Gateward, Frances og Pomerance, Murray: *Sugar, Spice and Everything Nice. Cinemas of Girlhood*. Detroit: Wayne State University Press.

Østergaard, Nynne. 2011. 'Hvorfor skal unge fremstilles som vrage i danske film', in *Politiken*: 2-7.