

Såpoperan och dess brukare

AV MARIANNE LILIEQUIST

Lisa, fyrtiofemårig journalist och ensamstående mor till en flicka i trettonårsåldern, hade under hösten 1993 *Franska hjärtan* som sin favoritserie. Lisas liv har, ända sedan hon skilde sig för tolv år sedan, till största delen bestått av pliktuppfyllelser och hårt arbete. Slitet med att kombinera ensamansvar för dottern med kampen för att komma in på en tuff arbetsmarknad har helt präglat hennes liv. När dottern någon gång hälsar på hos sin pappa är Lisa ofta alldeles för utpumpad för att orka företa sig något. Det blir så att hon låser in sig i en mörklagd lägenhet med en bunt deckare i en "läs- och sovorgie" tills det är dags för hennes dotter att komma hem igen.

Lisa har fastnat för franskproducerade *Franska hjärtans* fartfyllda melodrama eftersom den, som hon säger, "sätter lite sprätt på tillvaron". "Ens eget liv går ju den vanliga lunken, här får man lite flärd och intriger", säger Lisa. Hon får underhållning i form av spänning, romantisk kärlek och intensiva känsloutspel av denna glamorösa serie och den fungerar som en flykt från den gråa vardagen.

Anna, trettioåttårig gift tvåbarnsmamma bosatt i den norrländska glesbygden, vill gärna ha lite mer realism och "karghet", som hon uttrycker det, i en TV-serie. "Det får inte vara för smörigt." Som exempel nämner hon *Glamour*, en "klassisk" amerikansk såpopera med långsam händelseutveckling och få scenerier. Den bygger på oändliga

relationsförvecklingar som framför allt uttrycks i dialogform och starka känslor som avspeglas i ansiktsuttrycken. Anna finner denna serie så motbjudande att hon nästan blir mållös: "Bara jag ser ansiktsuttrycken, de sminkade ansiktena — de spelar så dåligt, allt går i ultrarapid — det finns inte ord! Jag blir så lej (=less)!"

Anna har tröttnat på de amerikanska serierna *Dr Quinn* och *Lilla huset på prärien* av en liknande anledning. De slutar alltid på samma känslsamma sätt; den missförstådda blir upprättad och "intet öga är torrt". "I *Lilla huset på prärien*: pappa står med förgråtna ögon, Mary, som är blind; tårarna rinner på henne jämt! Man är inte van vid sånt där!", säger Anna och skrattar. "Tacka vet jag *Doktorn kan komma*, det är mer vår stil! Där har den manlige läkaren och sköterskan gått och sneglat på varandra i flera år nu och ännu inte kommit någonvart!"

Anna arbetar som sjukvårdsbiträde i en by i Norrland och när hon säger "vår stil" refererar hon till den norrländska, karga glesbygdsmentaliteten, en mentalitet som ingår i den självbild som hon och många andra i denna bygd bekänner sig till. Anna beskriver denna mentalitet som att man inte går omkring och ordar om känslor i tid och otid och att man inte heller "fjaskar sig" i onödan med kramar och pussar; man är återhållsam och underkommunicerande när det gäller känslor. Även om Anna ofta fnissar åt sig själv och sina kulturbundna preferenser,

så följer hon dem i sitt TV-serieval. I Doktorn kan komma kan Anna känna igen sig, både vad gäller människors uppträdande och själva miljön. Denna australiensiska serie handlar om ett sjukvårdsteam som är stationerat i ett litet samhälle och som har ett vidsträckt arbetsområde i en glesbefolkad del av Australien. Serien går, enligt Anna, ut på att även om man inte alltid är vänner, så bryr man sig om varandra och man bryr sig om sitt samhälle. Det är en liten stad det är frågan om och det är långt till allt, precis som här i glesbygden, säger hon. Klimatet är hårt också där, även om det är värmen som är problemet och inte kylan: "...allt är emot en, klimatet, avstånden, precis som hos oss!" Gemenskap och samarbete är det enda man har för att sätta emot de bistra yttre omständigheterna, i den norrländska likväl som på den australiensiska glesbygden, menar Anna.

Doktorn kan komma formulerar glesbygdsmänniskans problem. Serien för också fram en bild av människorna i glesbygden som tappert kämpade mot alla odds och "om vi håller ihop ska vi nog klara oss" och denna självbild kan även Anna omfatta. Hon säger sig föredra realism i både händelseutveckling och personteckning framför snabbt tempo och tjusiga rollfigurer: "Det har aldrig hänt nåt i Doktorn kan komma och ändå vill man inte att det ska ta slut. Personerna är på sina vis, ingen är tjusig — precis som i verkligheten! Man vet hur dom är, men man vet inte vad dom ska säga."

Maja, trettiotreårig högstadielärare, har en gång försökt sig på att titta på Doktorn kan komma, men hon blev genast avskräckt. "Det var det sämsta jag har sett! Människorna var fula och otrevliga och det händer absolut ingenting!" är hennes omdöme. Maja bor i en mellanstor stad i Norrland, är gift och har tre barn i småbarnsåldern. Trots att hon ursprungligen kommer från ett litet samhälle i södra Sverige, identifierar hon sig

i grunden med den intellektuella, rörliga storstadsmänniskan. För närvarande är det dock rollen som småbarnsförälder som hon helt går upp i, med all den intensitet hon är mäktig. *Livet runt trettio* är därför den TV-serie som hon helst ser på. Denna amerikanska serie handlar om ett gift par med småbarn samt deras gifta eller ensamstående vänner. Serien behandlar relationsproblem och den är producerad med tanke på vit, urban, välutbildad medelklass i den ålder då man bildar familj och skaffar barn. Här känner Maja igen sig: "Det skulle ha kunnat vara jag och mina vänner!" Varje avsnitt penetrerar viktiga problemställningar som Maja känner sig engagerad av: aborter, missfall, otrohet, kvinnors ekonomiska beroende etc. Om Anna har som levnadsideal gemenskapen i lokalsamhället, ser Maja som sitt ideal gemenskapen i det täta nätverk av vänner som *Livet runt trettio* uppvisar. "Sådär skulle man ha det!" säger hon längtansfyllt. Det är ett slags återskapande av lokalsamhällets kontaktnät som serien visar, fast i urban rörlig medelklassmiljö och med de utvalda vännerna i stället för släkt och grannar.

Sofia är en fyrtioårig författarinna, skild och med tre barn som nyligen flyttat hemifrån. Hon säger ilsket att hon vill inte bli terapeutad av någon stereotyp, känslösam serie om relationer. Hon föredrar i stället ren underhållning som inte utger sig för att vara något annat, som t.ex. *Lagens änglar*, en amerikansk serie om en advokatbyrå. "Jag gillar det snabba tempot, jag orkar inte med något ältande om relationer." Sofia är mycket kräsen både beträffande skönlitteratur och TV-program. I valet av TV-serier är det andra kriterier än de finkulturella som gäller, men hon vet vad hon vill ha och varför. Under *Dallas'* glansperiod, "innan rollpersonerna började bytas ut så att man till slut inte orkade bry sig om dom", fann hon mycket nöje i den serien. Därefter blev ameri-

IDr Quinn är det spelet mellan doktor Mike (Jane Seymour) och Sully (Joe Lando) som utgör den sammanbindande länken mellan avsnitten.

kanska *Falcon Crest* hennes favorit. "Den skämdes inte för att den var en såpopera", säger Sofia. *Falcon Crest* har väldigt tvära kast mellan melodrama och ironi, mellan känslsamhet och distanserad underhållning. "Man förstör inget om man skrattar och inte tror längre. Den är en parodi på sig själv, den försöker inte ens vara trovärdig." Sofias tjugoåriga dotter, som är med vid ett av våra samtal, håller med och förtydligar: "Just därför att *Falcon Crest* bara är en saga, så får man engagera sig hur mycket som helst." I och med att *Falcon Crest* inte har några pretentioner på att vara något som den i Sofias ögon inte förmår att uppfylla, kan hon slappna av och fullt ut och på allvar hänge sig åt dramatiken och känslöförvecklingarna, för att emellanåt luta sig bakåt och skratta.

Såpoperas funktioner

Såpoporer kan alltså fylla en rad olika funktioner. Lisas behov av spänning och avkoppling i sitt strävsamma liv får hon tillfredsställt i Franska hjärtan. Annas identitet som glesbygdsbo förstärks på ett intensivt sätt när hon ser på Doktorn kan komma. Majas uppgående i småbarnsförälderns roll gör att hon får ut mycket av de problemställningar som tas upp i Livet runt trettio. Sofia, med sin kräsna inställning till texter och berättande, kan helhjärtat engagera sig i *Falcon Crest* som medvetet parodierar sin egen genre. Man väljer såpopera beroende på vem man är och vilken livssituation man befinner sig i. Olika personer ser dessutom olika saker i en serie beroende på den kontext man lever i. Många såpoporer är medvetet utformade som bricolage, detta för att nå så många tittargrupper som möjligt. Termen såpopera använder jag här i vid bemärkelse¹, den får stå för TV-serier med evigt pågående relationsförvecklingar, serier där

tittarens egen kreativitet ständigt aktiveras genom frågan: "Vad kommer att hända sen?"

Inom brittiska Cultural Studies finns en tendens att förutsätta att TV-programmen alltid och med nödvändighet måste vara företrädare för makten. TV-programmen är oftast öppna för alternativa tolkningar, säger man, tolkningar som är beroende av tittarens sociala sammanhang, men det är först i tittarögonblicket som de kan förvandlas till folklig kultur och de underordnade grupperna skapar alltid sin tolkning i motsats till den förtryckande ideologin (Hall 1980, Fiske 1992). Jim Collins kritiserar från postmodernistiskt håll tendensen inom Cultural Studies att demonisera masskulturen. Han menar att många TV-program av i dag har ett utbud av en mängd olika värderingar och att dessa program står för en värderativism som är anti-auktoritär till sin natur (Collins 1992). Christine Geraghty hävdar i *Women and Soaps* (1992) att såpoperan är den TV-genre som särskilt representerar mångfald, förändring och testande av attityder och som därför är mycket användbar för kvinnor i deras identitetsarbete i en föränderlig värld. Tittaren erbjuds många olika identifikationer, allt är stätt i ständig utveckling och någon slutlig lösning finns inte i sikte. Såpoperan är uppbyggd kring olika känslomässiga situationer som förändras och testas i oändliga variationer. Detta kan kontrasteras mot biofilmen som har en början och ett slut och där i huvudsak en eller ett par rollfigurer innehar huvudrollen.

I såpoperan kan man se på situationer utifrån många olika rollpersoners perspektiv. En del av nöjet för kvinnor med såpoperan är att de som experter på relationsarbete är kapabla att bedöma situationer och förutsäga konsekvenser (jfr Brunsdon 1983 och Modleski 1982). I denna genre uppvärderas det känslomässigt krävande slitet med relationer som fortfarande i huvudsak är

kvinnornas uppgift. Detta uppvärderande är också den största anledningen till det förakt som såpoperan och dess publik har rönt från den manligt dominerade intellektuella diskursen. Såpoperan har stämplats som trivial, löjlig och definitivt omanlig.

TV-tittandets kontextberoende medför att mediebudskapets mottagande måste sättas i fokus för medieforskningen. Den kvantitativt inriktade TV-forskningen domineras av publikundersökningar. Där har syftet ofta varit att antingen, för de kommersiella TV-bolagens räkning, få fram "vad folk vill ha" eller också har det varit frågan om sociologiska undersökningar för att undersöka eventuella negativa följdverkningar på TV-tittandet, särskilt vad gäller barn och ungdom (Allen 1992). På senare år har ofta vikten av att studera själva mottagandet betonats även inom den kvalitativa, tolkande TV-forskningen, men det är inte många som har utfört sådana studier (se Bolin 1994).

Stockholmsantropologen Minou Fuglesangs avhandling *Veils and Videos* (1994), som handlar om kenyanska unga kvinnors medieanvändning, är ett exempel på en kvalitativ mottagarstudie. Torunn Selbergs undersökning av hur man med hjälp av TV:n skapar tid, är ett annat exempel (Selberg 1989). Mitt eget projekt handlar om kvinnors såpoperabruk och det innebär att jag under en längre tid intervjuar ett antal kvinnor. Jag följer med i de serier som mina informanter tittar på och jag talar med dem om det vi har sett så ofta som möjligt. I samtalen med kvinnorna har vissa teman utkristalliserats, teman som handlar om kvinnors livsvillkor och visioner av i dag. För många kvinnor utgör såpoperan en viktig beståndsdel av det stoff som de använder i sökandet efter identitet. Såpoperan är ett hjälpmedel när man i sin ensamhet eller i samtal kvinnor emellan funderar över existentiella frågor.

Såpoperans estetik

Ien Ang, holländsk medieforskare, har i en undersökning (Ang 1993) av tittarbrev med åsikter om Dallas, kommit fram till att det i huvudsak finns tre olika förhållningssätt till såpoporer och att dessa i hög grad är klassbundna. En tittargrupp tar helst avstånd från Dallas; de uppger att de aldrig ser på programmet och att de tycker att serien helst skall upphöra eftersom den har en fördummande effekt på tittarna. Dessa tittare tar avstånd från Dallas från två olika håll, dels för att serien är reaktionär (den upphöjer den kapitalistiska livsstilen och verkar konserverande på kvinnorollen), dels för att serien ur finkulturell synvinkel inte håller måttet (stereotyp skådespeleri, usel intrig, naiv story). Denna attityd är också den dominerande officiella diskursen, den inställning som överväger i den offentliga debatten. Det är så här man ska tycka, det är ett förhållningssätt som uttrycker bildning.

Den andra tittargruppen erkänner att visst ser de på Dallas ibland, men endast för att det bara inte kan låta bli att se efter hur dåligt det kan bli, vilken smörja man kan sno ihop. Ang kallar denna attityd för ett ironiskt förhållningssätt. Tittarna i denna grupp är måna om att framhäva att de inte tar Dallas på allvar, deras nöje består enbart i att ha roligt åt överdrifterna och schablonmässigheterna.

Den tredje tittargruppen är de som tillstår att de faktiskt både regelbundet följer Dallas och tycker att serien är bra. Dessa tittare är mycket väl medvetna om att man egentligen inte ska tycka så här och de är hela tiden i försvarsställning. De förespråkar ett individualistiskt förhållningssätt till smaken; var och en har väl rätt att tycka som man själv vill.

Sofia kan sägas delvis anta ett ironiskt förhållningssätt till såpoporer; förutsättningen för att hon ska kunna acceptera en TV-

serie är att den inte tar sig själv på allvar, att den inte utger sig för att vara något som den inte kan uppfylla. Men det är inte det enda sättet varpå hon avnjuter såpoperan. I nästa stund engagerar hon sig helhjärtat i melodramats känslosamma dramatik, identifierar sig, följer spånt med i förvecklingarna och funderar över möjlig utgång. Förmågan att skifta mellan närhet och distans är något som, enligt Geraghty, kännetecknar den kompetenta såpoperatittaren. Det är denna kompetens som vissa TV-kritiker och intellektuella saknar, menar hon. För dem framstår de snabba kasten mellan realism, melodrama och lätt underhållning i ett löjets skimmer (Geraghty 1992).

Såpoperan har en speciell estetik och den måste man vara inskolad i för att kunna avnjuta genren. En annan vanlig kritik har gällt skådespelarnas stereotypa agerande. När en känsloladdad situation har nått sin kulmen avslutas ofta sekvensen med att kameran stannar vid ansiktet på en av de agerande, ett ansikte som visar en tydligt uttryckt känsla, t.ex. Sue Ellen med sin darande underläpp utvisande osäkerhet, sårade känslor och villrådighet. Rollfigurerna uttrycker mycket tydligt en viss känsla, men så stannar det därvid, inget förklaras och andra händelser tar vid. Dessa luckor är tänkta som ett sätt att aktivera tittaren på basis av den kunskap hon besitter, skriver Geraghty (1992). De sätter i gång tittaren att själv spekulera över vad som skall hända. Ju längre man har följt en serie, ju fylligare bakgrundsmaterial har man i sitt spekulerande och ju mer nöje får man ut av det. I samtal kvinnor emellan utgör dessa spekulationer ett viktigt stoff, i alla fall i de sociala grupper där man inte skäms för att man ser på såpopera. I Dorothy Hobsons studie av kvinnliga kontorsanställda i Birmingham och deras TV-bruk, fann hon att många kvinnor följde med i vissa TV-serier mest för att kunna delta i diskussionerna på lunchrasten

(Hobson 1989). I samtalen om värderingar och livsstilar skapas samstämmighet och gruppkänsla men individen markerar också individualitet och avvikelser, även om detta oftast sker inom de av gruppen skapade gränserna. Samtalen är en del i det utforskningsarbete som kvinnor i dag deltar i för att finna ut ett förhållningssätt som fungerar i vardagen.

På kvinnornas sida

Susan Faludis bok *Backlash* (1992), som handlar om åttiotalets amerikanska motreaktion på kvinnorörelsen, beskriver TV-serien *Livet runt trettio* som ett typexempel på de trendberättelser om kvinnor som producerades under denna tid. I denna TV-serie behandlas "cocooning", mansbristen, den biologiska klockan och "mammaspåret", ämnen som enligt Faludi även i övriga massmedia behandlas utifrån budskapet "kvinnorna tillbaka till hemmen". Faludi kritiserar också det sätt varpå de kvinnliga rollfigurerna framställs. Från att TV under sjuttio-talet hade producerat en del serier med starka, ensamstående yrkeskvinnor i huvudrollerna, så presenterades denna serie som en hyllning till familjelyckan, menar Faludi: "I *Livet runt trettio* uppvisas ett helt galleri av motreaktionskvinnor — från den lyckliga hemmamamman till den neurotiska ungmön till manshatande ensamstående yrkeskvinnor" (1992:191).

Handlingen centreras kring det lyckliga äkta paret Hope och Michael. Hope, en gång överpresterande student, har gett upp sin karriär för ett lyckligt familjeliv och serien går, enligt Faludi, ut på att i avsnitt efter avsnitt bevisa att det var ett riktigt val. Kring paret Steadman kretsar de ensamstående vännerna. Melissa, en frilansande fotograf, framställs enligt Faludi som "den tårögda versionen av åttiotalets ungmön",

ständigt neurotiskt sökande efter en man. Den goda modern, Hope Steadman, badade i ett himmelskt ljus där hon flöt omkring, extatiskt engagerad i sin amning. Under tiden höll sig de dåliga ungmörna för sina tomma magar och kretsade olyckligt kring den lyckliga familje Steadman.

Hur kan Maja få ut något av en TV-serie som enligt Faludi förhållandevis hemmafruns liv och beskriver den yrkesarbetande kvinnan som en anomali? Maja som är en så aktiv, självständig kvinna, mitt uppe i karriär och småbarnsbry. Hon har en intellektuell framtoning och vänsteråsikter och hon är mycket medveten om kvinnofrågor och jämställdhetsdebatt. Maja och hennes man Johan lever i en av de mest jämställda relationer som jag har träffat på, både vad gäller praktisk arbetsfördelning med hushållsarbete och småbarn och beträffande maktbalans i familjen. Om någon dominerar är det snarare Maja i kraft av sin verbalitet.

De personer som Maja mest identifierar sig med i serien är Melissa och Hope: "Visserligen är jag som person Melissa, men jag lever ju som Hope. Hon (Hope) är ju inte som mig, men skulle kunna vara min kompis, då." Maja beskriver Melissa som en spännande och attraktiv kvinna som, trots yttre framgångar, på grund av sin osäkerhet ställer till det för sig. "Precis sådär var jag en gång, särskilt när jag var yngre, jag strulade till det för mig." Melissa upplevs som en syster i sökandet, det ständiga sökandet efter ett förhållningssätt som går utanför de traditionella genusmönstren, men som det ändå är möjligt att leva med.

Maja tycker inte alls att hemmafrun Hope verkar leva något särskilt harmoniskt eller lyckligt liv. I stället liknar Maja Hope vid vissa kvinnor hon känner, som utåt sett gärna vill framstå som perfekta och därför ofta ådrar sig andra kvinnors avund, men som innerst inne är ytterst osäkra och

splittrade. Serien driver också ibland med Hopes och Michaels självpåtagna präktighet, tycker Maja. Både Melissa och Hope är alltså, enligt Maja, utåt sett perfekta, men egentligen väldigt osäkra, men den Maja helst vill vara är Melissa, som hon ser som den mer attraktiva och spännande personen.

Susan Faludis analys går att hänföra till den riktning inom den feministiska forskningen om TV-serier som betonar vikten av starka kvinnliga förebilder. Det är dags för den kvinnliga hjälten, företagsledaren, kirurgen, politikern osv., menar man (jfr Meehan 1983). Denna riktning har alltmer börjat kritiserats av andra feministiska TV-forskare för den kulturdeterminism den företräder (jfr Kaplan 1992). Det är ju faktiskt inte självklart hur de kvinnliga tittarna uppfattar rollpersonerna. En självsäker Melissa kanske bara hade verkat förtryckande på Maja, som ett ideal som omöjligt att uppnå. Melissas osäkerhet stärker Maja; det finns flera som är som jag. Med hjälp av rollfiguren Melissa kan Maja genom TV-seriens förvecklingar pröva olika förhållningssätt till existentiella frågor.

Geraghty hävdar att såpopera konsekvent står på kvinnornas sida, fast på ett annat sätt än genom idealiserade, starka kvinnliga förebilder. Visst finns det starka kvinnor inom såpoperan, men det är genom systerskapet och medvetenheten om alla kvinnors gemensamma lott, som solidariteten uttrycks. Till skillnad från biofilmens och action-seriens bild av kvinnan, som, sedd med den manliga blicken, ofta framställs som mystisk och hotande, är kvinnor i såpoperan aldrig oförståeliga. Även de mer osympatiska kvinnliga rollfigurernas reaktioner går att förstå om man känner till bakgrunden och även de värsta fiender bland kvinnorna sympatiserar med varandra och stöder varandra i vissa kritiska situationer. Kvinnors gemenskap i såpoperan bygger

ytterst på medvetenheten om att alla delar den tunga lotten att investera så mycket i privatsfären och att ständigt få erfara att detta arbete knappast ens noteras av männen och att männen aldrig någonsin kan nå upp till de förväntningar som kvinnorna har (Geraghty 1992).

En såpopera som till synes handlar mest om män, om kvinnors tävlan om männens kärlek, men som i själva verket handlar om kvinnor och deras relationer till varandra, är Lisas favorit Franska hjärtan. Jag började se på serien först när det bara återstod några avsnitt och det första intryck jag fick var att det var en osedvanligt cynisk och kvinnoföraktande såpoperavariant, där allting helt öppet, utan den amerikanska sentimentala överbyggnaden, handlade om att tillskansa sig makt och sex och där ingen sympatisk rollfigur fanns att identifiera sig med. Jag blev därför mycket förvånad när jag hörde Lisa berätta vad hon hade sett.

Anledningen till att Lisa först började se på serien var nog så slumpartad. Den serie som hon brukade se på lördagar tog slut och Franska hjärtan började vid samma tid. Men orsaken till att hon fastnade var att det till stor del rör sig om två starka kvinnors kamp mot varandra, den rika och hänsynslösa Hélène och den fattiga, uppåtsträvande yngre kvinnan Isa. "Männen i serien är mähän och det är det som är tjusningen med serien, de leds fullständigt av kvinnorna", säger Lisa.

Isa och Hélène äger tillsammans ett hotell på franska Rivieran och serien domineras av deras tävlan med varandra om makt, status och karlar. Den blonda, medelålders Hélène är en slags kvinnlig motsvarighet till JR (i Dallas) — girig och oförsonlig — medan den yngre Isa är uppkomlingen, Askungen, som alltmer håller på att lära sig de rätta trixen för att spela med i de stora pojkarnas och flickornas spel. — "Ibland önskar man att man kunde få vara lite intrigmakerska",

säger Lisa. "Man är ju feg och de få vänner man har kan man ju inte börja spela mot varandra, då blir det inga kvar! Jag är själv rätt snäll egentligen och njuter när någon annan är elak i stället för mig!" Serien fungerar på så sätt som ett utlopp för aggressioner, som en säkerhetsventil, menar Lisa, precis som den sortens skvaller där man får vara lite elak utan att det skadar någon. — "Det tar likasom bättre när en kvinna är elak, det är värre än när en karl är det!"

Men serien är inte helt utan moral. Den elakaste, Hélène, förlorar alltid till sist och Isa fungerar som en person man kan identifiera sig med, en som är god innerst inne men tvingas bli elak i den hårda verklighet hon lever i: "Jag känner för Isa, vet vad hon har fått gå igenom. Hon har rätt att vara elak." Från att ha varit fattig och förtryckt, misshandlad av sin f.d. älskare, förstår hon alltmer att hävda sig.

Franska hjärtan tillfredsställer också Lisas behov av att fundera kring relationer, att försöka förklara människors handlingar. — "Alla bär så'na hemska hemligheter bakom sig, det är så fiffigt konstruerat. Man börjar spekulera kring anledningen till att personerna i serien är så hemska." Hélènes kyla antyds bero på att hon växte upp tillsammans med sin barnsköterska ända tills hon var fyra år, då hennes far abrupt krävde henne tillbaka: — "Det var då hennes hjärta dog... Det bekräftar det man vill tro; att alla människor är goda innerst inne."

Efter att huvudsakligen ha handlat om de två kvinnliga huvudpersonernas kamp, en kamp där de använder männen för att överglänsa varandra, slutar serien ganska tvärt med att Hélène får sig en läxa — hon blir blind i en olycka som han själv åstadkommit i sitt försök att komma åt Isa — "karlarna får höra ett antal sanningar, Isa förlåter Hélène och de forna rivalerna faller i varandra armar". Kampen har nått sitt mål: den öppna modersfamen.

Inspirerande visioner eller fastlåsende myter?

Geraghty och Fuglesang står för en sympatiserande läsning av såpoperan respektive filmmelodramat, en läsning där de försöker sätta sig in i vad kvinnor får ut av det de ser och där de inte omyndigförklarar tittarnas omdömen och reaktioner. Denna kulturrelativistiska hållning känns särskilt välgörande när det gäller ett ämne som varit utsatt för så mycket fördomar, ideologiska pekpinnar och nedlåtande kulturelitism. Ur feministisk emancipatorisk synpunkt synes mig också det mest fruktbara vara att börja forskningen vid den punkt där de kvinnliga TV-tittarna själva står. Det finns dock en fara med att helt släppa den feministiska ideologikritiska läsningen, som till exempel Geraghty gör, och detta blir särskilt tydligt i hennes analys av Dallas. Geraghty utför en intressant tolkning av Dallas som en kamp mellan gott och ont, där det goda står för den kvinnligt dominerade privatsfären och det onda för den destruktiva, manliga, offentliga sfären. Hon bortser helt från rollfigurernas ideologiska potential, deras kraft att verka som konserverande och fastlåsende förebilder vad gäller genussystem och maktförhållanden.

Fuglesangs studie av de kenyanska unga kvinnornas medieanvändning i identitetsarbetet lider av samma brist. Hon demonstrerar den ena sidan av populärkulturen, de positiva, kraftgivande visionerna, på ett övertygande sätt. Fuglesang beskriver hur ungdomarna hämtar stoff från melodramat till att bearbeta nya roller och utforma nya relationsmönster. Melodramat innebär inte bara negativ, passiviserande verklighetsflykt, det tillhandahåller också alternativa sätt att leva. Men det finns även en annan sida hos melodramat, den som hjälper till att bevara kvinnans underordning, och den har Fuglesang nog inte sett. Jag ställer mig frå-

gande till tesen att populärkulturen helt igenom fungerar så att självförtroendet stärks hos de unga kvinnorna. Det indiska filmmelodramat såväl som filmerna och såpoperorna från väst har den romantiska kärleken som ledtema. Visst är det lätt att se den romantiska kärlekens emancipatoriska potential i ett traditionellt muslimskt samhälle där sexualiteten helt dikteras av patriarkatet, men denna föreställning kan också ses som en myt som maskerar det moderna könskontraktets hierarkiska uppbyggnad och underordnade funktion. Fuglesang tycks bara se populärkulturens frigörande potential, inte möjligheten av nya förtryckarmekanismer.

Janice Radway lyckas i sin analys av kvinnornas läsning av romantik-böcker i boken *Reading the Romance* (1984) kombinera ett inifrånperspektiv med ett ideologikritiskt genusperspektiv. Radway har, förutom att hon använt sig av kvantitativa metoder som enkäter, även djupintervjuat några kvinnliga nyckelpersoner om deras användning av romantik-böckerna. Hon tolkar innehållet i romantik-böckerna utifrån kvinnornas synvinkel, men hon vidareutvecklar denna tolkning utifrån sitt eget genusteoretiska perspektiv. Radway ser på populärkulturen som tillhandahållare både av inspirerande visioner och fastlåsende mytbilder och ett exempel på detta utgör temat om den oåtkomliga manlige hjälten.

Historien om hur den oåtkomliga manlige hjälten motstånd övervinnes av den kvinnliga huvudpersonen, en historia som slutar med att de två förenas i ömsesidig förståelse och harmoni utgör, enligt Radway, det viktigaste temat i romantik-böckerna. Där beskrivs en idealbild av det manliga som förenar det traditionellt manliga med det kvinnligt vårdande. Kvinnan göder hela tiden mannens självkänsla och får så ytterst lite tillbaka. Att ständigt stå till sin mans förfogande på alla plan, samtidigt som hon är

förvägrad motsvarande känslomässiga stöd av mannen, innebär djup frustration för kvinnan, särskilt som hon är tränad i att uppfatta sig själv endast i relation till andra. Därav behovet av romantik-böcker, menar Radway, i dessa böcker får kvinnan läsa om den ideala mannen som kan ge dem allt känslomässigt stöd de behöver. Romantik-böckerna ger dem den "mothering" de inte kan få i familjen.

Som vision av det ideala förhållandet går temats föreställning på tvärs gentemot den manligt präglade populärlulturens bild av hur kvinnor vill ha det. I stället för den tuffa macho-mannen som "kan ge henne en rejäl omgång", utmålas en man som visar respekt, som ser henne som en unik personlighet och som erbjuder trygghet och tröst. Detta är det positiva med temat ur emancipatorisk synvinkel. Det negativa är att samtidigt framstår det traditionella könsmönstret som det enda rätta. Om bara kvinnan besitter de verkligt kvinnliga egenskaperna så kan hon locka fram godheten ur mannen. Om då männen i verkligheten framstår som förtryckare så läggs det på kvinnan som ett misslyckande. Männen är innerst inne mjuka och omvårdande, det är upp till kvinnan att få fram deras *verkliga* natur. Man bortser då helt från den patriarkala strukturen som socialiserar männen till att strunta i personliga relationer och i stället inrikta sig på konkurrens och tävlan i det offentliga livet.

Detta tema dyker upp i den serie som var Annas favorit i början av intervjuperioden, Doktor Quinn. Serien utspelar sig i westernmiljö och den handlar om en kvinnlig läkare som flyttar västerut och försöker etablera sig som läkare. Anna tyckte i början att den manlige huvudpersonen kändes helt rätt. Han är också en outsider, precis som doktor Quinn, han är en rebell som tar indianernas parti och som helt står utanför samhället. "Den enda som han bryr sig om

så är det doktor Quinn"; de möts i sitt utanförskap och i sin varma medkänsla för de sjuka, de fattiga och de förtryckta. Sully är pälsjägare och ser ut som en sådan med långt hår och klädd i indianska, fransade läderkläder: "Han ser inte så välslätad ut", som Anita uttrycker det. Utseendet stämmer in på hans typ som den tyste, starke mannen från vidderna, med stor integritet och en omutlig rättskänsla, alltid beredd att träda fram till de svagas försvar: "Han går ju bara och säger de rätta sakerna, med två ord, som en klippa!" Samtidigt som han är "en riktig karl", skymtar också den lille, sorgsne pojken fram ibland. Han har en trulig pojkaktig charm och man anar en dold sorg som anledning till att han går för sig själv. Så småningom kommer det också fram att hans undandragenhet beror på att han inte kan komma över sin hustrus och sin lilla babys död som inträffade för ett par år sedan.

Annas första tveksamhet inför Sully som manlig hjälte uppstår när han börjar hänga för mycket kring doktor Mike om dagarna. "Han kan ju inte bara stå där och se tjugig ut! Han kan väl fara ut och jaga eller nånting i stället för att gå där som ett annat hembiträde och hjälpa doktor Mike! Jag tycker att han ska vara lite mera karg." Anna skrattar hejdlöst och självironiskt när hon säger detta, väl medveten om det orättvisa och otidsenliga i att hon delvis, innerst inne, har en föreställning om det löjliga i vuxna karlar som går omkring och hänger kvinnfolket i kjolarna. Med en del av sig själv, "mot bättre vetande", bevarar hon glesbygdsbornas traditionella mansideal, trots att hon *egentligen* tror på jämställdhet mellan könen.

Efter ytterligare några avsnitt är Anna klart irriterad över Sully: "Det fattas lite på den där karl'n ändå. Han är tafatt, det blir som ingenting. Det är inte nå' mycket gnista med honom, heller." Anna reagerar mot seriens domesticering av Sully, som sker alltför tidigt och inte lämnar något motstånd att

Livet runt trettio är en serie speciellt producerad för den amerikanska vita medelklassens baby boom-generation.

övervinna, en tämjning som samtidigt sker alltför halvhjärtat. Det är som om man inte kan bestämma sig, Sully skall *både* vara mystiskt oåtkomlig *och* "som en huskatt" hjälpsamt gå kvinnorna tillhanda, uträtta allehanda ärenden och engagera sig i att reda ut olika relationsproblem. Sully utformas till en rollperson som skall passa alla och det känns verklighetsfrämmande.

Men starkare än kritiken gentemot bristande realism är Annas besvikelse över att Sully inte får vara så där trulig och ogripbar längre, som han var i början. "DE (program-

makarna) tycker väl att det ska räcka med indiankläder och långt hår. Men han är för mesig, han skulle ha mera humör och vara lite oberäknelig." Det går så långt att hon i sin besvikelse börjar kasta ögon på seriens "bad guy", krogägaren, tillika hallicken i stan, en otäck figur som alltid ställer sig på mobbens sida och som grovt utnyttjar den stackars prostituerade han har i sin tjänst. "Han är i alla fall mer spännande än Sully och så är han ju så snygg också!" Även här skrattar Anna åt sig själv: "Typiskt", säger hon, "det spelar ingen roll att han

är elak heller, bara han är snygg och spännande!”

Temat med den oåtkomlige mannens övervinnande har kommit fram i alla mina intervjuer hitintills och uppfyllelsen av detta tycks vara viktigt för kvinnornas bedömning av såpoperan. Men precis som mannen i romantik-böckerna skall såpoperans hjälte inte vara mjuk och vårdande från början, i alla fall inte ytligt sett. Det krävs en speciell kvinna, den rätta, för att locka fram de innersta, kärleksfulla sidorna. Det är själva kampen att locka fram dessa inre egenskaper, mannens *egentliga* personlighet, som utgör själva historien. Motståndet får därför inte övervinnas för lätt, då blir det ingen spänning.

Det dolda budskapet

Anledningen till att Dr Quinn tilltalar Anna är att det handlar om en duktig kvinna, en outsider, som får kämpa sig fram till samhällets erkännande och som till slut — efter en hård kamp gentemot samhällets fördomar mot kvinnliga läkare — vinner allas beundran: ”Det är ju så tårarna kommer ibland — hon är ju så duktig och ingen förstår hennes fulla värde!”, säger Anna och skrattar, själv-ironiskt över sin egen identifikation med den stackars tappra, missförstådda hjältingen. Varje avsnitt av Dr Quinn fungerar som jag-stärkande terapi, som en slags mental träning av den sorten som idrottspsykologer lär ut till toppidrottsmän: föreställ dig hur du övervinner en svårighet så gör du det även i verkligheten! Anna tycker själv att hon har kämpat sig fram från att hela tiden försöka vara alla till lags, till att våga säga ifrån, våga stå för det hon själv vill. Serien motsvarar hennes grundläggande känsla av att hon hela tiden får ta i för att göra sin stämman hörd i samhället. Efter en tid var det dock just seriens formelartade karaktär, där varje av-

snitt började med missförstånd, trassel och gråt, med lycklig upplösning och upprättelse på slutet, som gjorde att Anna tröttade på den. Hon blev uttråkad av seriens förutsägbarhet och slutade se den.

Längtan efter en annorlunda kvinnoroll löper som en röd tråd genom serien. Dr Quinn går, som ensamstående, kvinnlig läkare, emot alla den tidens konventioner, men även fosterdottern känner sig utanför, hon är inte riktigt som de andra flickorna. Hon hör inte riktigt dit, får gå ensam, utan kompisar. Anna säger att hon känner igen sig i flickan både från när hon själv var ung och vad gäller den oro hon har för sin egen dotters skull. ”Man vill så gärna vara med dom andra, men inte på vilket sätt som helst.” ”Dom där som är populärast under ungdomstiden, dom vinner inte alls i längden”, menar Anna. ”Det är sådana flickor som helt har gått in i kvinnorollen. Dom är förlovarna, för dom kommer aldrig mer under sitt liv vara i centrum.”

Dr Quinn är ett exempel på en såpopera med ett uttalat feministiskt budskap och ett uttalat reaktionärt budskap. Serien är innehållsmässigt medvetet utformad för att tilltala dagens jämställdhetssträvande kvinnor, men utformningen — kvinnornas och framför allt huvudrollsinnehavarens utseende och framtoning — motvekar det uttalade budskapet. Utan dr Quinns feminina charm och skönhet skulle serien ha sett helt annorlunda ut. Det är trots allt otänkbart att dr Quinn skulle vara ful, charmlös och bufflig! Det är i kraft av sin kvinnlighet som dr Quinn vinner sina segrar. Skönheten och det mjuka sättet tas som en självklar egenskap, sedan måste yrkesskicklighet och envishet läggas därtill för att segern skall bli fullständig. Det dolda budskapet blir: gärna yrkesskickligare och envisare än männen, men skönhet, charm och mjukhet är ett måste.

Ungdomsserien *Beverly Hills* liknar Dr

Quinn vad gäller motsättningen mellan uttalat och dolt budskap. Denna serie har fått mycket beröm för att den på ett pedagogiskt sätt tar upp olika brännande ungdomsfrågor. Men seriens budskap: "man behöver inte vara rik, vacker och vit för att duga", förs fram med hjälp av rollfigurer som är rika, vackra och vita. Resultatet blir ett dubbelt budskap och för de ungdomar som jag har talat med verkar serien som förstärkare av myten om den lyckliga ungdomstiden, ett ideal som ingen kan uppfylla. På samma sätt hjälper Dr Quinn till att upprätthålla myten om den perfekta kvinnan, ett ideal som ingen kvinna kan uppnå.

Sammanfattningsvis kan man säga att såpoperan tillhandahåller inspirerande visdomar — om t.ex. annorlunda kvinnoroller, alternativa levnadssätt och ideala relationer mellan män och kvinnor — men också konserverande mytbilder, fastlåsende föreställningar om hur kvinnor måste förhålla sig i denna världen för sin överlevnads skull, myter som känns så självklara att det är svårt att tänka sig sakernas tillstånd på ett annat sätt. Populärkulturen har både en reaktionär effekt och en frigörande potential och för att studera hur detta ter sig vad gäller kvinnors såpoperabruk behöver man både inta ett empatiskt förhållningssätt till tittarna och ett genusperspektiv. De genusteoretiska resonemangen måste gå i dialog med kvinnors upplevda TV-tittande.

Not

¹ Termen såpopera kommer ursprungligen från amerikanska, dagligt återkommande dramaserier, som på 1950-talet riktade sig till kvinnor och som producerades av tvåldustrin. Såpopera har kommit att bli ett nedvärderande epitet och fått stå för lågbudgeterade serier sända på dagtid med ett i långsamt tempo framskridande drama om familjeaffärer med oändliga förvecklingar. Christine Geraghty menar att gränsen mellan den traditionella såpoperan och

andra genrer har blivit alltmer utsuddad. TV-serier, som t.ex. *Dr Quinn*, liknar såpoperan på så sätt att den centrerar sig kring en speciell plats och har en uppsättning huvudkaraktärer som tittarna blir alltmer förtroliga med, men, till skillnad från såpoperan i dess rena form, kommer det till en lösning vid slutet av varje episod. Lösningen rör dock ofta endast ett delproblem, huvudproblemen kvarstår olösta. På samma sätt kan det i såpoperan lösas vissa problem i slutet av ett avsnitt, medan nya kommer till i nästa avsnitt och huvudproblematiken kvarstår. Miniserier, som t.ex. *Lace*, berättar en historia uppdelad på olika avsnitt och har en lösning någonstans i slutändan, men varje avsnitt slutar ofta, precis som såpoperan, med en olöst fråga som tittaren får fundera på. Geraghty har därför valt en utvidgad definition på termen såpopera och det är hennes definition som jag använder mig av. Såpopera får stå för TV-serier med särskilda teman och ett speciellt förhållningssätt till sina tittare (Geraghty 1992).

Litteratur

- Allen, Robert C., 1992. "Audience." I: Allen, Robert C. (ed.): *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. Second Edition. London: Routledge.
- Ang, Ien, (1985) 1991. *Watching "Dallas". Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London & New York: Routledge.
- Bolin, Göran, 1994. "Medieetnografiska kulturstudier." I: *Kulturella Perspektiv* 1994:4.
- Brunsdon, Charlotte, 1983. "Crossroads: Notes on Soap Opera." I: Kaplan, Ann E. (ed.): *Regarding Television — Critical Approaches: An Anthology*. Frederick, Md: University Publications of America.
- Chodorow, Nancy, 1978. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- Collins, Jim, 1992. "Postmodernism and Television." I: Allen, Robert C. (ed.): *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. Second Edition. London: Routledge.
- Faludi, Susan, 1992. *Backlash. Kriget mot kvinnorna*. Stockholm: Norstedts.
- Fiske, John, 1992. "British Cultural Studies and Television." I: *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. Second Edition. London: Routledge.
- Fuglesang, Minou, 1994. *Veils and Videos, Female Youth Culture on the Kenyan Coast*. Stockholm Studies of Social Anthropology, 32. Stockholm.

- Geraghty, Christine, 1992. *Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*. Cambridge: Polity Press/Blackwell Publishers.
- Hall, Stuart, 1980. "Encoding/Decoding." I: Hall, Stuart, et. al. (ed.): *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson.
- Hobson, Dorothy, 1989. "Soap Opera at work." I: Seiter, Ellen et. al. (ed.): *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*. London: Routledge.
- Modleski, Tania, 1982. *Loving With a Vengeance*. New York: Methuen.
- Mouffe, Chantal, 1988. "Radical democracy: Modern or postmodern?" I: Ross, Andrew (ed.): *Universal Abandon?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Meehan, Diana, 1983. *Ladies of the Evening. Women Characters of Prime-Time Television*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Radway, Janice, 1984. *Reading the Romance. Women Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press.
- Selberg, Torunn, 1989. "Massmedienes ritualisering av vårt hverdagsliv." I: *Norveg. Tidsskrift for folkelivsgransking* 32.
- Torres, Sasha, 1993. "Melodrama, Masculinity and the

Family: Thirtysomething as Therapy." I: Pensley, Constance & Willis, Sharon (eds): *Male Trouble*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Summary

Soap-Opera and its Users

To many women the soap-opera constitutes an important part of the material used in their identity work. The concentration of the soap-opera on the private sphere and relationships make it highly appreciated amongst the experts on the labour of relations, the women. The author has followed several women's soap-opera watching for a considerable time. In conversations with these women, certain topics have crystallized, themes which deal with women's living conditions and visions today. The author advocates a research perspective where an ideology-critical attitude toward the offering of TV series is combined with a sympathetic reading of the soap-opera.

Övers. Suzanne Mason