

MARIANNE LILIEQUIST

## Den moderlige mannen kvinnors ideal i tvåloperan

*Moderligheten är ett viktigt attribut för kvinnorna i tvåloperan, även om det praktiska modrandet sällan får något utrymme. Den moderlige mannen är en flitigt förekommande idealbild, men han är inte mjuk och vårdande från början. Det krävs en särskild kvinna – den rätta – för att locka fram hans inre egenskaper!*

Termen tvålopera kommer ursprungligen från de amerikanska, dagligt återkommande TV-serier som tvålindustrin producerade på 1950-talet med tanke på en kvinnlig publik. Sedan dess uppfattas tvålopera som ett nedvärderande epitet för lågbudgeterade drama-serier med oändliga förvecklingar i ett långsamt tempo.

Den brittiska medieforskaren *Christine Geraghty* menar att gränsen mellan den traditionella tvåloperan och andra genrer har blivit alltmer utsuddad. TV-serier som *Dr Quinn* t ex liknar tvåloperan 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 tvåloperan 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 vissa knutar lösas i slutet av ett avsnitt i tvåloperan, medan nya tillkommer i nästa del samtidigt som huvudproblematiken kvarstår.

Mini-serier som *Lace* berättar en historia uppdelad på olika avsnitt och har en lösning någonstans i slutändan, men varje del slutar ofta, precis som tvåloperan, med en olöst fråga som tittaren får fundera på. Geraghty har därför valt en vidare definition på termen tvålopera, och det är hennes definition jag använder mig av. Med tvålopera menar jag alltså TV-serier som handlar om relationsförvecklingar och aktiverar tittarna genom att stän-

digt få dem att fundera över vad som ska hända härnäst.<sup>1</sup>

### *Moderlighet viktig symbol men omvårdnaden osynlig*

Moderlighet är en symbol som utnyttjas flitigt i tvåloperan, men det praktiska omvårdandet av barnen är märkligt osynligt. I *Dallas* t ex framstår moderligheten som ett attribut, en egenskap. Att bli mor är att bli god. Sue Ellen förvandlas i och med sitt moderskap från en egoistisk och makthungrig satmara till en sympatisk kvinna som kämpar för sin integritet. Hon sätter sitt barn i främsta rummet och är själv nöjd med att verka i bakgrunden. Den mer praktiska småbarnsskötseln får däremot tjänstefolket sköta. När småbarnen visas i bild är det för att ge pappa en kram eller för att i upprördhetens stund intensivt slutas i modersfammen. Barnen själva spelar ingen aktiv roll, i alla fall inte i småbarnsåldern. De är närmast att betrakta som viljelösa kollin och ger ofta ett lätt drogat intryck, man får misstanken att de fått ett mildt lugnande medel inför inspelningen.

### *Barnen i bakgrunden*

Även i en serie som den amerikanskproducerade *Livet runt trettio* som just problematiserar det moderna föräldraskapets villkor, lyser det dagliga hanterandet av småbarnen med sin

frånvaro. Barnen finns med någonstans i bakgrunden, men alltid tystlåtna och stillsamma – de blir matade i sina barnstolar, leker snällt i sina rum eller går iväg till förskolan. Först när de passerat småbarnsåldern och kan uttrycka sig verbalt kommer de in i handlingen som aktivt handlande subjekt. Är det så att TV-producenterna räknar med att kvinnor får nog av det praktiska omvårdnadsarbetet i sin vardagsverklighet och därför helst vill slippa se det i TV-rutan? I så fall har de kommit till samma slutsats som reklamakarna. Den västerländska reklamen riktad till kvinnor har slutat visa bilden av kvinnan som praktiskt omvårdande mor och husmor. Kvinnor framställs numera som sexiga karriärer och moderligheten kommer endast fram i form av sensuella madomabilder. Husmodersbilden anses inte längre vara säljande.<sup>2</sup>

*Livet runt trettio* är producerad med tanke på den amerikanska, vita, urbana, välutbildade medelklassen i "baby-boom-generationen". Susan Faludi klassificerar i *Backlash* denna serie som ett typexempel på åttiotalets reaktionära trendberättelser, där ämnen som den biologiska klockan, mammaspåret och "cocooning" behandlas utifrån budskapet "kvinnorna tillbaka till hemmen". Moderskapet förhålls och de ensamstående, yrkesarbetande kvinnornas liv framställs som tomt och innehållslöst. Enligt Faludi går serien ut på att gång på gång bevisa att huvudpersonen Hope, en gång överpresterande student, har valt rätt som gett upp sin karriär för ett lyckligt familjeliv.<sup>3</sup>

### *Formulerar föräldrskapets problemställningar*

Jag håller med Faludi om att moderskapet idealiseras, men inte att den hemarbetande moderns liv framställs som problemfritt. Seriens popularitet beror främst på att den formulerar de problemställningar som finns kring både moderskapet och faderskapet i det nutida västerländska samhället. Här ställs frågan om hur pappan ska kunna övervinna sin marginella ställning visavi barnet – hur han ska kunna göra en inbrytning i symbiosen mellan mor och barn – och här skildras också

den konflikt som kvinnor upplever när de slits mellan barn och yrkesliv, när de helst skulle vilja ha båda delarna.

I min egen forskning om kvinnors tvåloperabruk har jag under en längre tid intervjuat ett antal kvinnor. Jag har följt med i de serier som mina informanter tittat på och talat med dem om det vi har sett. I våra samtal har vissa teman utkristalliserats, teman som handlar om kvinnors livsvillkor och visioner av idag. För många kvinnor utgör tvåloperan en viktig beståndsdel i sökandet efter identitet. Tvåloperan är ett hjälpmedel när de i sin ensamhet eller i samtal kvinnor emellan funderar över existentiella frågor.

Maja är en 35-årig, yrkesarbetande trebarnsmor och en av de kvinnor jag under en längre period har intervjuat om deras tvåloperatitande. Hon tycker inte alls det verkar som om seriens hemmafru, Hope, lever ett särskilt lyckligt och harmoniskt liv. Tvärtom, Maja beskriver Hope som en av de där kvinnorna som utåt sett alltid framstår som perfekta och därigenom ådrar sig andra kvinnors avund, men som innerst inne är ytterst osäkra och splittrade. Trots att Maja fastnat för denna serie för att den handlar om moderskapets problem är det inte främst Hope som hon identifierar sig med. Hon känner större släktskap med Melissa, en frilansande fotograf och en av seriens ungmöer. För Maja, som självklart delar hemarbete och barnavård med sin man, framstår Hope som tråkig och självbelåten. Melissa upplevs däremot som en syster i sökandet efter nya kvinnliga identiteter.

*Livet runt trettio* kan således betraktas som en nyanserad och inlevelsefull skildring av hemmamammans dilemma som ekonomiskt beroende, utan något yrkesliv. Det kvinnliga perspektivet framhävs hela tiden; lösningen på kärnfamiljens problem är att mannen engagerar sig mer i hemmets skötsel och i barnens liv. Men precis som Faludi skriver blir den traditionella arbetsdelningen aldrig ifrågasatt på allvar. Den kvinnliga konflikten mellan yrkesliv och barn uttrycks istället som ett val: antingen – eller. Det är plågan i att avstå som uttrycks i serien: både yrkeskvinnans sorg över att tvingas avstå från barn och moderns frustration när hon måste göra avkall på sina

yrkesambitioner. En kombination av arbete och barn verkar inte vara möjlig.

Seriens budskap är att mannen måste ta över lite mer av ansvaret i hemmet, men att han i någon högre grad skulle kunna ersätta kvinnan framstår aldrig som tänkbart. Serien utgår från axiomet att modrandet hör samman med kvinnan.<sup>4</sup> Modern måste lämna arbetslivet eftersom fadern aldrig kan fungera som en fullvärdig barnavårdare.

Det som har hänt med beskrivningen av modern jämfört med hemmafrubilden i femtitalets tvålopera är att kvinnans situation inte längre beskrivs som harmonisk och oproblematisk. Problemen lyfts istället fram och det är kring dessa som serien utformar sig.

### *Tvåloperan frigör – och förtrycker*

Susannah är den enda kvinnan i serien som överlämnar sin del av hemarbetet till sin man för att kunna fortsätta sitt yrkesarbete. Hon framställs också som en kyligt intellektuell rödstrumpa som aldrig riktigt kommer in i väninnekontakten, trots att hon är gift med Hopes och Michaels bästa vän. Hope har samvetsqual för att hon inte riktigt kan ta till sig Susannah, men det finns inget hon kan göra åt det; Susannah har ohjälpligt ställt sig utanför kvinnogemenskapen.

Både *Dallas* och *Livet runt trettio* stärker sina kvinnliga tittare genom att framhäva moderns betydelse. Samtidigt ringar serierna in kvinnorollen genom att den traditionella arbetsdelningen betraktas som naturgiven och omöjlig att rucka på.

Tvåloperan har både en förtryckande funktion och en frigörande potential. För att avläsa bägge dimensionerna krävs en forskningsmetod som diskuterar kvinnornas egna upplevelser av TV-serierna med hjälp av genusteoretiska resonemang. TV-tittandets kontextberoende medför att mottagandet av mediebudskapet måste sättas i fokus för medieforskningen.

### *Den moderliga blicken*

Christine Geraghty hävdar att tvåloperan kon-

sekvent står på kvinnornas sida, fast på ett annat sätt än genom idealiserade, kvinnliga förebilder. Visst finns det starka kvinnor inom tvåloperan, men det är genom systerskapet och medvetenheten om alla kvinnors gemensamma lott, som solidariteten uttrycks. Istället för att framställa kvinnor som mystiska, oförståeliga väsen, vilket är vanligt i hollywoodfilmen, skildrar tvåloperan kvinnor som individer som går att förstå om vi bara känner till bevekelsegrunderna för deras handlande. Det finns ett systerskap i tvåloperans värld, en solidaritet som grundar sig på vetskapen om att alla kvinnor gör stora känslomässiga investeringar i arbetet med relationer, utan att det uppskattas eller ens noteras av männen. I kritiska situationer kommer denna solidaritet i dagen, även när det gäller de bittraste fiender. Ett exempel är Pam och Sue Ellen i *Dallas*, som trots tidigare fiendskap kan stötta varandra när det verkligen gäller.<sup>5</sup>

Biofilmen kännetecknas till stor del av den manliga blicken som reducerar kvinnor till objekt medan tvåloperan istället bygger på den moderliga blicken. Den kan anta flera olika identifikationer samtidigt i försöket att förklara de agerandes handlingar. Feministiska filmforskare menar att hollywoodfilmen i stor utsträckning tvingar tittaren att inta en manlig position. Det är oftast män bakom kameran och i regissörsstolen, huvudpersonerna är vanligtvis manliga och åskådarens blick imiterar deras seende.<sup>6</sup>

Tvåloperan är speciellt konstruerad för att tilltala de kvinnliga tittarna. TV-mediet är över huvud taget mer öppet för olika slags blickar än biofilmen. Det beror troligen på att televisionen är ett yngre medium än filmen och att fler kvinnor därför har kommit in i produktionen.

Många av de rockvideor som visas av MTV är kvinnligt präglade så tillvida att ett manligt dominerat perspektiv ersätts av ett kvinnligt.<sup>7</sup> Skillnaden mellan rockvideos kvinnliga blick och tvåloperans är att i "women-identified" rockvideor finns ett kvinnligt subjekt som fyller rutan, medan tvåloperans blick gör det möjligt att omfatta och förstå en mängd olika aktörer. Att hålla ihop familjen och trösta och uppmuntra och se vad var och en behöver just

för tillfället har av tradition tillhört kvinnors roll i familjen.

Den amerikanska film- och litteraturvetaren *Tania Modleski* skriver att kvinnor ser på tvåloperan utifrån den traditionella definitionen av den goda modern.<sup>8</sup> Andra feministiska TV-forskare menar att tittarna väljer mellan olika perspektiv. En del av nöjet är att kunna bedöma situationerna som relationsexpert, att ta ställning och förutsäga konsekvenser.<sup>9</sup> I tvåloperan uppvärderas det emotionellt krävande arbetet med relationer som fortfarande i huvudsak kvinnor ägnar sig åt, vilket är den främsta anledningen till genrens stora popularitet bland kvinnor. Det är också förklaringen till att denna typ av TV-drama definierats som det absoluta kulturella lägvattenmärket, som en genre där det triviala upphöjs bortom alla proportioner.



Skönheten och odjuret *gestaltar den moderlige mannen*.

### *Tvåloperan testar normer och livsstilar*

Tvåloperan är medvetet utformad som bricolage, för att tilltala så många grupper som möjligt. Resultatet blir ett utbud av en mängd olika värderingar och olika identifikationer.<sup>10</sup> Positionerna förflyttas ständigt och den slutliga lösningen kommer aldrig i sikte.

Tvåloperan kan beskrivas som ett laboratorium där livsstilar och normer testas. Känslomässiga situationer med olika förutsättningar givna varieras i det oändliga. Genren är konstruerad så att tittarna aktiveras. Vissa nyckel-scener, där allt ställs på sin spets, avslutas med en rollfigur som tydligt uttrycker en känsla utan att något förklaras innan nya händelser tar vid. Där uppstår ett glapp som lämnar fritt spelrum för åskådarens egen fantasi. Sådana luckor har gett kritiker anledning att kritisera tvåloperans skådespelare för stereotypt age-

rande (t ex Sue Ellens darrande underläpp). I själva verket medför dessa pauser att tittarna uppmuntras att ägna sig åt "informerad spekulatation", som Geraghty kallar det. På grundval av den kunskap de har fått om personerna försöker de förstå rollfigurernas handlande och känslor och kan spekulera kring den möjliga utvecklingen av händelserna.<sup>11</sup>

Det finns ofta en speciell rollfigur i varje tvålopera med vars hjälp tittaren kan anta den moderliga blicken. Det kan vara en konkret mor, som t ex Miss Ellie, men det kan också vara kvinnor som inte är mödrar, som t ex den kvinnliga läkaren i *Doktorn kan komma* (nästan alla kvinnliga läkare i tvåloperorna har den här funktionen). Den "moderliga" personen är den som ser alla och som alla andra förhåller sig till. Trots att hon fungerar som ett centrum är hon själv tillbakadragen och aldrig aktivt utåtagerande för sin

egen vinnings skull, däremot kan hon vara hur självständig och aktiv som helst för andras räkning. Hon förstår alla, men accepterar därför inte allt. Tvärtom, hon är det godas garant och verkar för de bestående värdenas existens. Men som en god moder fördömer hon aldrig personerna själva, bara deras agerande. Det finns alltid en möjlighet till förlåtelse och till att börja om på nytt igen.

### *Den moderlige mannen vanlig i populärkulturen*

Medan det praktiska modrandet ofta osynliggörs i tvåloperan, är moderligheten som egenskap viktig på många plan. Ett exempel är visionen av den moderlige mannen, den inkännande, tröstande och stödjande mannen. Detta mansideal är motsatt den manliga populärkulturens föreställning av kvinnors mansideal, men däremot vanligt förekom-



*Moderskapet förvandlar den egoistiska och makthungriga Sue Ellen till en sympatisk person.*



mande i den populärkultur som företrädesvis konsumeras av kvinnor.

Den amerikanska litteraturvetaren *Janice Radway* har i sin undersökning av amerikanska kvinnors läsning av romantikböcker funnit att mjukismannen är den viktigaste ingrediensen.<sup>12</sup> Radway använder sig av *Nancy Chodorows* tankar kring modrandet som grundas på psykologins objektrelationsteorier och uppfattningen att barnets tidiga relationer är bestämmande för dess utveckling. Enligt Chodorow fostras kvinnor till att se sig själva i relation till andra – de är beroende av omvärlden för sin självkänsla – medan männen fostras till självständighet. Flickornas förlängda beroende av modern leder till att de även som vuxna ser sig själva som en förlängning av andra, de definierar inte sig själva som fristående individer. Detta medför att kvinnor har ett stort behov av bekräftelse, av tröst och uppmuntran, som inte blir tillfredsställt inom det traditionella äktenskapet. Där är det kvinnan som ger, till både mannen och barnen, men hon får alltför lite tillbaka av mannen. Kvinnan vänder sig istället till barnen. Genom sin identifikation med dem och genom sitt modrande av dem blir hon själv modrad.<sup>13</sup> Radway menar dock att det inte är tillräckligt för kvinnor att bli modrade av sina barn. De vill också ha en vuxen som stöder dem.

Litteraturvetaren *Hillevi Ganetz* hävdar i sin analys av TV-serien *Skönheten och odjuret* att dess popularitet bland kvinnor till stor del beror på förmågan att gestalta den modrande mannen. Seriens huvudperson Vincent, eller "Odjuret" som han kallas, är omtänksam och empatisk. Han har både manliga och kvinnliga drag och han har lärt sig förstå den kvinnliga huvudpersonen Catherine, "Skönheten". Deras "terapeutiska samtal", som Ganetz kallar det, uppstår en betydande del av seriens handling.<sup>14</sup>

Sully, den manlige huvudpersonen i den amerikanska serien *Dr Quinn*, uppfyller också kriterierna på idealmannen, han är både manlig och inkännande. *Dr Quinn* handlar om en kvinnlig läkare som flyttar västerut där hon lär känna Sully, en outsider som tar indianernas parti. De möts i sitt utanförskap och i sin varma medkänsla med de sjuka, de fattiga och de förtryckta.

Sully är pälsjägare och ser ut som en sådan med långt hår och fransade läderkläder. Utseendet stämmer in på hans typ som den tyste, starke mannen från vidderna, med stor integritet och en omutlig rättskänsla, alltid beredd att träda till de svagas försvar.

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 han inte kan komma över sin hustrus och sin lilla babys död ett par år tidigare.

### *"Den rätta" kan locka fram godheten hos mannen*

Anna, som är 39 år och bosatt i en liten by i den norrländska glesbygden, var mycket nöjd med Sully i början av serien:

Han går ju bara och säger de rätta sakerna, med två ord, som en klippal, säger hon.

Hennes tveksamhet inför den manlige hjälten vaknade när Sully börjar vistas för mycket i närheten av doktor Mike om dagarna.

Han kan ju inte bara stå där och se tjugig ut! Han kan väl fara ut och jaga eller nånting istället för att gå där som ett annat hembiträde och hjälpa doktor Mike! Jag tycker att han ska vara lite mera karg.

Anna skrattar självkritiskt när hon säger detta, väl medveten om sin otidsenliga föreställning om att vuxna karlar inte kan hänga kvinnfolket i kjolarna. Trots att hon egentligen tror på jämställdhet mellan könen håller hon innerst inne fast vid glesbygdsgubbornas traditionella mansideal. Hon reagerar mot seriens halv hjärtade domesticering av Sully, som sker alltför tidigt utan att dr Quinn måste övervinna något motstånd.

Kvinnors strävan efter att locka fram männens mjuka sidor är ett tema som har dykt upp i nästan alla mina intervjuer hitintills och ser ut att vara en viktig förutsättning för att kvinnorna ska tycka om en tvålopera. Men denna typ av historia skiljer sig från *Skönheten och odjuret* på så vis att hjälten, precis som

mannen i romantikböckerna, inte får vara mjuk och vårdande från början. Det krävs en speciell kvinna, *den rätta*, för att locka fram de 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 inte spännande.

Radway menar att den här visionen av ett idealt förhållande går tvärs emot den manligt präglade populärkulturens bild av kvinnors drömmar. Istället för den tuffa macho-mannen som "kan ge henne en rejäl omgång" utmålas en man som visar respekt och erbjuder trygghet och tröst.

Detta är det positiva med temat ur emancipatorisk synvinkel. Det negativa är att samtidigt framstår det traditionella könsmonstret som det enda rätta. Om bara kvinnan besitter de verkligt kvinnliga egenskaperna kan hon locka fram godheten ur mannen. Och om mannen i verkligheten framstår som förtryckare beror det på att kvinnan har misslyckats! Männen är innerst inne mjuka och omvårdande, det är upp till kvinnan att få fram deras *verkliga* natur. Ett sådant perspektiv möjliggör inte någon kritik av den patriarkala strukturen som socialiserar männen till att strunta i personliga relationer och istället inrikta sig på konkurrens och tävlan i det offentliga livet.<sup>15</sup>

### *Kvinnors relationer viktigt tema under ytan*

Den allseende "moderns" erkännande är i tvåloperan lika viktig för de kvinnliga rollfigurerna som den manliga bekräftelsen. Miss Ellie står i *Dallas* för de eviga, goda värdena. Geraghty har karaktäriserat *Dallas* som en modern saga om kampen mellan gott och ont, där det goda får stå för den privata, kvinnliga sfären med dess inriktning på omvårdnad och värme, medan det onda inbegriper männens värld, den offentliga världen, där kapitalism och makthunger utgör drivkrafterna.<sup>16</sup> I denna kamp drar alltid det onda det kortaste strået och det är ofta Miss Ellie som säger stopp när männen går för långt i sina maktsträvanden och sin blinda

egoism. Hon dömer mellan ont och gott och är garanten för att det goda kommer att segra till sist.

Jag instämmer med den kritik som hävdar att tvåloperan upprätthåller uppfattningen om kvinnors behov av manlig bekräftelse, men jag tror också att det kan finnas en subnivå som motsäger det synliga. Båda måste då beaktas. Ett exempel på en tvålopera som till synes handlar mest om män, men som i själva verket handlar om kvinnor och deras relationer till varandra, är den franskproducerade serien *Franska hjärtan* som visades i Kanal 1 hösten 1993.

Mitt första intryck av serien var att här förelåg en ovanligt cynisk och kvinnoföraktande tvåloperavariant, där allting – utan den amerikanska sentimentala överbyggnaden – gick ut på att tillskansa sig makt och sex och där ingen sympatisk rollfigur fanns att identifiera sig med. Jag blev därför förvånad när jag intervjuade Lisa som var mycket förtjust i *Franska hjärtan*.

Orsaken till att Lisa fastnade för just den här serien var att den till stor del handlar om två starka kvinnors kamp mot varandra, den rika och hänsynslösa Héléne och den uppåtsträvande, yngre kvinnan Isa.

Männen i serien är mähän och det är det som är tjustringen med serien, de leds fullständigt av kvinnorna!

Isa och Héléne äger tillsammans ett hotell på franska Rivieran och serien domineras av deras tävlan med varandra om status och karlar. Den blonda, medelålders Héléne 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 intriger. Men serien är inte helt utan moral, menar Lisa. Den elakaste, Héléne, förlorar till sist. Isa är en person som man kan identifiera sig med, hon är god innerst inne men tvingas bli elak i den hårda verklighet hon lever i. Från att ha varit fattig och förtryckt, misshandlad av sin före detta älskare, förstår hon alltmer att hävda sig.

Jag känner för Isa, vet vad hon har fått gå igenom. Hon har rätt att vara elak.

*Franska hjärtan* tillfredställer Lisas behov av att fundera kring relationer och försöka förklara människors handlingar.

Alla bär såna hemska hemligheter bakom sig, det är så fiffigt konstruerat. Man börjar spekulera kring anledningen till att personerna i serien är så hemska.

Hélènes kyla beror på att hon uppfostrades av sin barnsköterska tills hon var fyra år, då hennes far plötsligt krävde henne tillbaka.

Det var då hennes hjärta dog... Det bekräftar det man vill tro; att alla människor är goda innerst inne.

### *Längtan efter moderlig bekräftelse*

Serien slutar ganska tvärt med att Hélène blir blind i en olycka som hon själv åstadkommit i sitt försök att komma åt Isa, och de forna rivalerna faller i varandras armar. Historien är en parallell till kampen om den oåtkomlige mannen. Här gäller det i stället att nå den oåtkomliga, till synes kyliga, men innerst inne kärlekslängtande äldre kvinnan. I slutscenerna visas kampens mål: den öppna modersfammen.

En del av det nöje som kvinnor får ut av tvåloperor beror dels på att denna genre upphöjer relationsarbetet och modrandet, dels på att den uttrycker tyst kunskap. Tvåloperan ställer ofta den överskridande frågan om det kanske trots allt inte är männens erkännande vi kvinnor söker, även om det verkar så. Tänk om det ytterst är den kvinnliga, moderliga bekräftelsen vi strävar efter och vi bara använder männen i denna kamp? Denna insikt ligger på gränsen mellan omedveten och medveten men oformulerad kunskap. Den manliga hegemonin förvirrar oss kvinnor så att vi inte förstår våra egna strävanden – eller skrämmer oss så att vi inte ens för oss själva förs formulera dem, än mindre uttala dem högt.

Tvåloperans osynliggörande av den praktiska sidan av moderligheten hjälper till att konservera traditionella könsmonster. Moderlighet förutsätts vara ett biologiskt kvinnligt attribut och inte en egenskap förvärvat genom socialisation och praxis. Men tvåloperan ställer också överskridande frågor. Det går inte att uttala sig generellt om huruvida tvåloperan har en förtryckande funktion eller en frigörande potential. Tvåloperan har ofta båda dessa sidor på en och samma gång, men i olika kombinationer för varje serie och avsnitt och med olika verkan beroende på mottagarens kontextuella sammanhang.

#### NOTER

- <sup>1</sup> Geraghty, Christine, *Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*, Polity Press/Blackwell Publishers, Cambridge, 1992.
- <sup>2</sup> Holmqvist, Tove, *Carmen och Romeo. Om femininitet och maskulinitet i damtidningsreklamen 1980 och 1988*, Konsumentverket, Rapport 1988/89:7, Stockholm, 1988/89.
- <sup>3</sup> Faludi, Susan, *Backlash. Kriget mot kvinnorna*, Norstedts förlag, Stockholm, 1992, s 190-191.
- <sup>4</sup> Termen är hämtad från filosofen Ulla M Holms avhandling *Modrande & praxis. En feministfilosofisk undersökning*, Daidalos, Göteborg, 1993.
- <sup>5</sup> Geraghty, a a, 1992.
- <sup>6</sup> Kaplan, E Ann, "Feminist Criticism in Television Studie", *Medie Kultur*, nr 4, 1986.
- <sup>7</sup> Lewis, Lisa A, "Form and female authorship in music video", *Communication*, nr 3-4 1987.
- <sup>8</sup> Modleski, Tania, *Loving with a Vengeance*, Methuen, New York, 1982.
- <sup>9</sup> Se Geraghty, a a, 1992 och Brunsdon, Charlotte, "Crossroads: Notes on Soap Opera" i Kaplan, Ann E (red), *Regarding Television – Critical Approaches: An Anthology*, University Publications of America, Frederick, Md, 1983.
- <sup>10</sup> Collins, Jim, "Postmodernism and Television" i Allen, Robert C (red), *Channels of Discourse, Reassembled. Television and contemporary criticism, second edition*, Routledge, London, 1992.
- <sup>11</sup> Geraghty, a a, 1992.
- <sup>12</sup> Radway, Janice, *Reading the Romance. Women Patriarchy and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1984.
- <sup>13</sup> Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, Berkeley, 1978.
- <sup>14</sup> Ganetz, Hillevi, "Skönheten och odjuret. En analys av ett romantiskt melodrama", *Filmhäftet*, nr 75/76, 1991.
- <sup>15</sup> Radway, a a, 1984.
- <sup>16</sup> Jmf Geraghty, a a, 1992.



## LITTERATUR

- Brunsdon, Charlotte, "Crossroads: Notes on Soap Opera" i Kaplan, Ann E. (red), *Regarding Television – Critical Approaches: An Anthology*, University Publications of America, Frederick, Md, 1983.
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, Berkeley, 1978.
- Collins, Jim. "Postmodernism and Television", i Allen, Robert C. (red), *Channels of Discourse, Reassembled. Television and contemporary criticism, second edition*, Routledge, London, 1992.
- Faludi, Susan, *Backlash. Kriget mot kvinnorna*, Norstedts förlag, Stockholm, 1992.
- Fiske, John, "British Cultural Studies and Television", i Allen, Robert C. (red), *Channels of Discourse, Reassembled. Television and contemporary criticism, second edition*, Routledge, London, 1992.
- Ganetz, Hillevi, "Skönheten och odjuret. En analys av ett romantiskt melodrama". *Filmhäftet*, nr 75/76, 1991.
- Geraghty, Christine, *Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*, Polity Press/Blackwell Publishers, Cambridge, 1992.
- Hall, Stuart, "Encoding/Decoding", i Hall, Stuart, et al (red), *Culture, Media, Language*, Hutchinson, London, 1980.
- Hobson, Dorothy, "Soap Opera at Work", i Seiter, Ellen et al (red), *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*, Routledge, London, 1989.
- Holm, Ulla M, *Modrande & praxis. En feministfilosofisk undersökning*, Daidalos, Göteborg, 1993.
- Holmqvist, Tove, *Carmen och Romeo. Om femininitet och maskulinitet i damtidningsreklamen 1980 och 1988*, Konsumentverket, Rapport 1988/89:7, Stockholm, 1988/89.
- Kaplan, E Ann, "Feminist Criticism in Television Studie", *Medie Kultur*, nr 4, 1986.
- Lewis, Lisa A, "Form and female authorship in music video", *Communication*, nr 3-4, 1987.
- Modleski, Tania, *Loving with a Vengeance*, Methuen, New York, 1982.
- Meehan, Diana, *Ladies of the Evening. Women Characters of Prime-Time Television*, Scarecrow Press, Metuchen, N.J, 1983.
- Radway, Janice, *Reading the Romance. Women Patriarchy and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1984.

Torres, Sasha, "Melodrama, Masculinity and the Family: thirtysomething as Therapy", i Pensley, Constance och Willis, Sharon (red), *Male Trouble*, University of Minnesota Press, Minneapolis och London, 1993.

## SUMMARY

In this article the author has discussed different aspects of motherliness in a number of well-known soap operas. The soap operas she considers are television serials that focus on relationships. As such they activate the audience by constantly posing the question: what is going to happen next? Moreover, they are plotted to appeal to as many women as possible. Mothering in terms of down-to-earth practice, i.e. the actual care of and association with small children is seldom shown in soap operas, but motherliness is still an important constituent element in them, and this is true at more than one level. Contrary to the male eye of the Hollywood movie, the soap opera encourages its spectators to adopt the motherly eye, a position that seduces the spectator into a sympathetic understanding for all the characters at the same time. Very often a mother personage is included in the serial – not necessarily an actual mother – her role is to help the spectator to assume the motherly eye. The vision of a motherly man, a man with both masculine and feminine traits of caring, is a common feature in all popular culture addressing women. So the intrigue shows us a woman struggling to receive confirmation from this particular man. But the confirmation received from the mother personage is important, too. At a superficial glance this can look like a feminine effort to win male confirmation but it might actually be a striving for the embrace of the mother.

Marianne Liliequist  
Institutionen för etnologi  
Umeå universitet  
S-901 87 Umeå