

Televisionsforskning och feministisk kritik

*Med utgångspunkt i Kristevas
beskrivning av feminismens tre allmänna
utvecklingsstadier, analyserar E Ann Kaplan den
feministiska TV-forskningens utveckling. För
framtida studier pekar Kaplan på det
fruktbara i att kombinera psykoanalytisk teori
med nyare feministisk forskning om
hollywoodfilmen.*

Rubrikens bägge delar, »televisionsforskning» och »feministisk», kräver en kort diskussion, var för sig, innan jag kombinerar dem. Något behöver sägas om det sammanhang i vilket televisionsforskningen uppstod för att man ska förstå den historiska torftigheten i de feministiska ansatserna, och eftersom »feminism» inte har någon enhetlig betydelse behöver jag diskutera mitt sätt att definiera termen.

Jag kommer huvudsakligen att uppehålla mig vid amerikansk televisionsforskning, men kontrasten med England är viktig för att belysa televisionsforskningens utveckling i USA, där den hade ännu större svårigheter än filmvetenskapen med att bli erkänd som akademiskt ämne. Den väg varpå filmen till slut lyckades bli accepterad, genom sina anspråk på att vara en »konstart», var oframkomlig för televisionen eftersom ingen ville godta den beskrivningen. Så medan filmen under sextitalet kunde skaffa sig utrymme på många humanistiska fakulteter, tvingades televisionsforskningen att i huvudsak koncentrera sig på produktionssidan. Ämnet »television» inhystes på journalist- och massmedieskolor som var starkt genomsyrade av kvantitativa och positivistiska samhällsvetenskapliga metodformer.

Flera forskare har diskuterat begränsningen hos dessa metodformer.¹ Enligt David Morley uppstod dessa delvis som reaktion på den tyska Frankfurtskolans marxistiskt-sociologiska perspektiv, vilket byggde

på »samhällsteori och kvalitativt-filosofisk analys»²

I England följde televisionsforskningen en annan kurs eftersom den inte utvecklades på massmedieskolor utan i första hand genom organisationer som brittiska filminstitutet eller högre utbildningsanstalter utanför universiteten som konstkolor, Further Education Colleges och polytekniska institutet. Brittiska intellektuella utanför universitetet utvecklade alltså från början metoder för televisionsstudier och -kritik som inte var så olika de som användes i den tidiga kultur- och filmforskningen.

Varken i USA eller England förekom det dock under hela sjuttitalet särskilt mycken feministisk TV-forskning (ett paper av Richard Dryer, Terry Lowell & Jean McCrindle om »Soap Operas and Women» vid 1977 års internationella televisionsforskningskonferens i Edinburgh var ett sällsynt undantag). Jag har i annat sammanhang analyserat skälen till detta,³ men förhållandena började ändå förändras i början av åttitalet när ett avsevärt antal kvinnor äntligen tog itu med kvinnorepresentationen i TV. En artikel av Stephen Heath & Gillian Skirrow, publicerad i *Screen* 1977, men inte särskilt mycket uppföljd vid den tiden, utgjorde modell för en viss typ av studier. Artikeln behandlade det brittiska programmet *World in Action* och var en av de första som tillämpade sjuttitalets teoretiska ansatser, utvecklade för den klassiska hollywoodfilmen, på televisionen. Artikeln

blev modell för all kommande analys av typ närläsning genom att inrikta sig på »televisionen som faktum» och de »ideologiska operationer som utvecklades inom detta faktum»,⁴ i stället för att diskutera några speciella (politiska) ståndpunkter som »innehållet» intog. Under tiden började olika forskningsprogram inom filmvetenskapen, som det vid Los Angelesuniversitetet, syssla med kritisk analys av televisionen, och forskarstudenter stod för en del av de tidiga intressanta arbetena.⁵ Personer som likt Tania Modleski intresserade sig för kvinnors populärlitteratur, började också applicera sina kritiska metoder på besläktade typer av populära TV-program av typ tvåloperor.

Men innan jag närmare går in på det arbete som utförts vill jag helt kort diskutera rubrikens andra led, nämligen »feministisk». Inom litteraturens och filmens område har ordet feminism under åttitalet kommit att betyda en rad olika saker. Jag tänker hastigt gå igenom dessa betydelser eftersom en insikt om de skilda feministiska insatserna på angränsande humanistiska områden både förklarar en del av det arbete som forskarna utfört och påvisar framtida arbetsuppgifter när det gäller televisionen. Åttitalet har lärt oss att ordet »feministisk» nu betyder olika saker för olika kvinnor, allt efter deras feministiska teori. Eftersom feminism definitionsmässigt är en *politisk* och *filosofisk* term ska jag räkna upp de mest uppenbara formerna så som de har utvecklats inom dessa kategorier. Jag vill dock från början betona att jag inte tänker upprätta någon hierarki sådan att vissa typer skulle vara högre stående eller överlägsna andra. Det finns en grov kronologisk ordningsföljd i de uppräknade typerna, men det är inte säkert att historiskt nyare metoder har ersatt äldre. Vissa utvecklingslinjer ger upphov till ett ifrågasättande av det som funnits förut (de har naturligtvis kunnat uppstå endast tack vare tidigare utfört arbete), men jag menar att detta ifrågasättande kan bemötas. En andra varning får utfärdas för den ofrånkomliga arketyppkaraktären hos en kategorisering som den nedanstående. Det är mycket

sällan vi finner ett exempel på feministisk kritik som på ett rent eller oblandat sätt illustrerar någon särskild kategori. Många av de exempel som jag diskuterar kombinerar olika typer eller stämmer inte perfekt med någon av dem. Kategorierna är nyttiga endast som en kartläggning av terrängen i klargörande och belysande syfte. Allt detta blir tydligare sedan jag skisserat dem.

Feminism: politik och filosofi

Från *politisk* utgångspunkt kan man sålunda urskilja en a) borgerlig feminism (allmänt sett kvinnors intresse att erhålla lika fri- och rättigheter inom ett kapitalistiskt system), en b) marxistisk feminism (allmänt sett kopplingen av det specifika kvinnoförtrycket till kapitalismens överordnade struktur och till förtrycket mot andra grupper: homosexuella, minoriteter, arbetarklass etc), en c) radikalfeminism (allmänt framhävande av kvinnors olikheter gentemot männen och strävan att upprätta avskilda kvinnogemenskaper för att befärd kvinnors specifika behov och önsningar) och en d) poststrukturalistisk feminism (allmänt sett föreställningen att vi behöver analysera den språkliga ordning genom vilken vi lär oss att vara det som vår kultur kallar »kvinnor» – till skillnad från en grupp kallad »män» – för att kunna åstadkomma förändringar till kvinnornas fördel).⁶ Genom att kort gå igenom exempel på feministiska arbeten om televisionen ska jag visa hur forskarna utvecklar kritiska metoder allt efter sin politiska definition av feminismen.

Men först ett ord om feminismens *filosofiska* definition. Det finns två filosofiska huvudståndpunkter, »essentialism» och »antiessentialism», som har diskuterats mycket inom den amerikanska forskningsvärlden på senare tid.⁷ Även om distinktionen är problematisk förenklar den diskussionen. De tre första politiska feminismdefinitionerna kan sägas tillhöra den essentialistiska feminismens kategori, medan den fjärde avspeglar en antiessentialistisk feminism. Därmed förnekas inte att det finns

avgörande skillnader mellan de tre första typerna – skillnader som jag tänker peka ut under granskningens gång. Men de två bredare kategorierna upprättar en mer generell och abstrakt distinktion mellan de former av televisionskritik som produceras av forskare med den ena eller andra filosofiska utgångspunkten.

Den essentialistiska feminismen förutsätter att det finns en grundläggande »sanning» om kvinnan som det patriarkala samhället har hållit dold. Den antar att det finns en särskild grupp »kvinnor» som kan skiljas från en annan grupp »män» i termer av ett väsen som föregår eller ligger utanför kulturen och som i sista hand måste ha biologiskt ursprung. Kvinnans essentiella aspekter, undertryckta i patriarkatet, anses ofta innefatta ett mera humant och moraliskt sätt att vara som, när det väl kommit i dagen, kan bidra till att förändra samhället i positiv riktning. De kvinnliga värdena blir ett sätt att kritisera de råa, konkurrenspräglade och individualistiska »manliga» värderingar som styr samhället och erbjuda ett alternativt sätt att inte bara *se* utan också *vara* som hotar patriarkatet. Just på grund av de kvinnliga värdenas essentiellt humana karaktär menar dessa feminister att de bör återupprättas, hedras och revitaliseras. Marxistiska feminister koncentrerar sig därtill på hur samhällsstrukturerna och vinstmotivet har hindrat de humana feministiska värdena från att bli förhärskande, medan radikalfeministerna betonar att de tystade kvinnliga rösterna är ett resultat av mansdominansen, den påtvingade heterosexualiteten, betoningen av den borgerliga kärnfamiljen och så vidare. Liberala essentialistiska feminister förblir allmänt reformistiska och nöjer sig med att hävda kvinnornas rätt till allt som vårt samhälle har att erbjuda.

Antiessentialistiska feminister ser saken på ett rätt annorlunda sätt, även om de filosofiska perspektiven inte är så oförenliga som det först kan tyckas. Sådana teoretiker försöker begripa de processer genom vilka den kvinnliga subjektiviteten konstitueras i en patriarkal kultur, och de finner ingen »essentiell» kvinnoavarelse bakom det soci-

alt konstruerade subjektet. Det »kvinnliga» blir för dem inget som ligger utanför eller är oberört av patriarkatet, utan det är integrerat med detta. De intresserar sig för förbindelserna mellan en given biologisk könsidentitet och den patriarkala ordningen, och analyserar samtidigt de processer genom vilka könsidentitet och subjekt byggs upp. Numera inser alla att könsrollerna kan förändras – många västländer håller på att komma ifatt östblocket när det gäller sådana förändringar. Antiessentialisterna hävdar emellertid att för att sådana förändringar ska få ordentligt fäste, bli mer än en blott lokal, modebetonad och tillfällig omläggning, måste vi bättre förstå hur vi når fram till en könsidentitet. (Det faktum att sexismen förblir ett problem i östeuropeiska och andra kommunistiska länder bestyrker att sociala förändringar i sig inte är tillräckliga). Om målet är att komma förbi de socialt uppgjorda definitionerna av »man»/»kvinna» eller »maskulint»/»feminint» behöver vi, hävdar antiessentialisterna, precis veta hur dessa sociala konstruktioner är inbyggda i de processer som formar människan, och detta innebär ofrånkomligen att vi beträder det psykoanalytiska fältet.

Kristeva och Lacan

Det är betecknande att amerikanska feminister från 1963 till cirka 1980 huvudsakligen tänkte i essentialistiska termer och inom de flesta discipliner (utom filmforskningen) producerade studier inom ramen för de tre första politiska ståndpunkterna. I och med det senare inflytandet från franska feministiska teoretiker har forskarna börjat använda de psykoanalytiska/semiotiska/poststrukturalistiska teorier som varit så viktiga för den europeiska forskningen. Med deras hjälp kan vi se feminismens olika former på ett litet annat sätt. Julia Kristevas fria historiska beskrivning av feminismens tre allmänna utvecklingsstadier ger oss ett fruktbart schema för urskiljandet av feministiska kritikformer som kombinerar de ovan skisserade politiska och filosofiska kategorierna.⁸ Men kanske ordet »stadi-

um» är vilseledande och bör ersättas med »typ», ty medan det finns ett allmänt utvecklingsmönster hos beskrivningens kritiska metoder – en särskild typ kan sägas uppstå ur frågor som inte besvarats av en äldre infallsvinkel – är det även så att en ny inriktning inte gör den äldre inriktningen ogiltig eller eliminerar den. I själva verket kan vi på åttitalet se exempel på att flertalet feministiska kritiktyper ännu reproduceras vid sidan av varandra, om de inte har infogats i metoder som kombinerar tidigare synsätt med nyare. Processen är snarare syntetisk eller dialektisk än negerande.

Jag ska i det följande försöka ge exempel på de former av kritik som produceras av Kristevas olika typer. Så långt som möjligt kommer jag att använda undersökningar om tvåloperor till att illustrera varje metod, och därmed lyfta fram likheter och skillnader.

Kristevas analyser bygger på Lacans teorier om hur subjektet konstrueras inom en patriarkal språkordning (som Lacan kallar »det Symboliska»), där kvinnan normalt förvisas till en frånvarande eller ofullständig position. Eftersom Lacans distinktion mellan det Imaginära och det Symboliska är central för de olika feminismtyperna ska jag för ett ögonblick dröja vid hans teori. Enligt Lacan saknar det *egentligt* Imaginära specifik könskaraktär, eller för snarare in båda de sociala könen undet det kvinnliga genom den illusoriska känslan av uppgång i modern. Det som Lacan kallar »spegelfasen» (den stund då barnet först upprättar en relation till sin bild i spegeln) markerar medvetandet om det illusoriska i enheten med modern. Barnet börjar alltså bli medvetet om modern som ett från sig skilt föremål (spegeln visar bilden av modern som håller barnet), och det upptäcker även sitt »spegeljäg» (Idealimago, enligt Lacan) som en helt separat enhet. Subjektet konstitueras alltså som kluvet (både moder och icke-moder, denna sida av spegeln respektive i spegeln). Det är viktigt att det Ideal-ego som byggs upp i denna spegelfas inte är helt på det Imaginäras sida så att barnet introjekterar bilden av modern som *en annan bild*. Det börjar alltså symbolisera åsynen

av sig självt som bilden av den Andre och inleder den åtrå till modern (som vi ska se överförd till en åtrå efter det som hon åtrår) som kommer att bestå dess liv igenom.

Denna symbolisering av modern som den Andre är enligt Lacan en allmängiltig upplevelse, grundläggande för att den blivande människan faktiskt ska bli *mänsklig*. Den individformering som symboliseringsnivån innebär är en nödvändig utveckling; dyaden moder-barn måste brytas av språkordningen om barnet inte ska stanna på det Imaginäras nivå. Spegelfasen förbereder barnet för dess kommande inträde i det Symboliskas sfär (enligt Lacan språket och andra betecknande eller representerande system som bilder, gester, ljud med mera), där barnet intar sin ställning som »bekönad» varelse (det upptäcker olika subjektställningar som »han», »hon», »du», »det»). Eftersom beteckningssystemen är organiserade med fallosen som primär betecknare har kvinnan för Lacan en ofullständig eller frånvarande ställning. Pojken och flickan finner sig inta starkt skilda positioner gentemot den förhärskande ordningen så snart de har inträtt i det Symboliskas sfär.

För flickan gäller det att placeras i identifikation med modern vilket innebär att åtrå det som modern åtrår, fallosen. Denna åtrå är inte av väsensartad eller biologisk art utan hänger helt samman med sättet att organisera det Symboliska. Lacans system, särskilt så som det här används av Kristeva, frigör oss från det biologiskas tyranni. Det gör också att vi kan se vissa av kvinnlighetens »naturgivna» faser som i själva verket socialt konstruerade.

Lika tillgång till den symboliska ordningen

Kristevas första feministiska stadium är ett där kvinnorna kräver lika tillgång till den (patriarkala) symboliska ordningen och begär jämlikhet i stället för underordning. Två resultat kan tänkas. Det första är att vi får en »familjefeminism» (allmänt karakteristisk för artonhundratalet) där kvinnor-

na förhårligar en patriarkalt konstruerad »kvinnlighet». Sannolikt uppfattar de dock denna »kvinnlighet» som »naturlig» och upphöjer de egenskaper som tilldelas kvinnorna till moraliskt bättre eller högre än konkurrensens och den aggressiva individualismens manliga värden. Det andra resultatet kan bli den ovannämnda »liberala» feminismen, som är mer karakteristisk för vår nuvarande rörelse där kvinnorna eftersträvar jämlikhet med männen inom den offentliga arbetssfären. Kvinnorna begär alltså lika möjligheter till sysselsättning och även institutionell makt (av alla slag), lika lön för lika arbete, allmänt lika rättigheter med männen samt förändringar i familjerutinerna för att deras rättigheter ska kunna förenas med krävande yrkesbanor.

Detta första feministiska stadium leder till en typ av televisionskritik som främst bygger på innehållsanalys. TV-programmen analyseras utifrån den typ av kvinnoroller som de framställer och metoden är att »räkna» antalet fall av specifika »roller». Teoretiskt skulle man även kunna studera i vilken grad programmen återspeglar aktuella förändringar i kvinnornas ställning, deras rörelse ut från hemmet och in i arbetslivet, vilka egenskaper som framställs hos förvärvsarbetande kvinnor, familjelivets innehåll och männens (eventuellt bristande) engagemang i hushållssysslorna.

Ett färskt exempel på ett arbete som kommit fram genom denna form av feminism är Diana Meehans *Ladies of the Evening. Women Characters of Prime-Time Television* som kombinerar kvantitativa, tolkande och jämförande metoder.⁹ Kärnan i Meehans bok är hennes ambitiösa försök att inte bara isolera och studera exempel på en lång rad kvinnliga roller (satungen, den goda husmodern, ragatan, slinkan, offret, lockfågeln, kurtisanen, häxan, matriarken), utan också påvisa förändringarna inom varje bild från 1950 till 1980. Hennes slutsatser är alltför många för att återges här (se kapitel 13 i hennes bok), men en viktig slutsats är att det »sammanlagda intrycket från dessa bilder av ont och gott, starkt understryker kvinnornas andra-

rangsställning, deras plats i världen som osjälvständiga, hängivna komplement till männen» (s 113).

Denna typ av feministisk kritik är viktig för dokumentationen av vad vi har kommit att se som en förhärskande kvinnouppfattning inom populärkulturen, men tyvärr säger den oss inte särskilt mycket om vare sig hur dessa bilder produceras (ett studium som kunde hjälpa oss att förstå deras kontinuitet – med små förändringar – under en trettiårsperiod) eller exakt hur de bär fram sin innebörd, »talar» till den kvinnliga tittaren. Vi står där med en obestämmd föreställning om »positiva» kontra »negativa» kvinnobilder och en måttstock – den självständiga, självförverkligande, självbekräftande, socialt och ekonomiskt »framgångsrika» kvinnan – mot vilken bilderna bedöms som »positiva» eller »negativa». Det är gentemot just ett sådant sätt att tolka kvinnobilder inom filmen som Mulveys, Johnstons och andras arbeten (se nedan) vänder sig.

Meehans modell ger upphov till allvarliga svårigheter. För det första framställer den det mänskliga medvetandet som ett tabula rasa på vilket TV-bilderna arbetar. Bilderna blir modeller som tittarna efterhärmar eftersom de »tolkar» dem som »riktiga» människor. För det andra förutsätts att denna imitationsprocess är analog med den som försiggår i familjen, där barnet förmar sin personlighet efter föräldrarnas. Det som uppenbart förbises är att fiktionsgestalterna *inte* är några riktiga människor, att tittarna därför tvingas att inta en högst annorlunda ställning till dem och att de processer genom vilka barnen »identifierar» sig med vuxna som är viktiga i deras liv är enormt komplicerade och förutsätter (som vi såg i diskussionen om Lacan) det omedvetna och den språkliga ordning som barnen är inplacerade i. Tittaren existerar i dynamisk relation till både andra människor och TV-bild, vilken ger intryck till ett redan komplicerat omedvetet, och han/hon »konstrueras» i viss mening som subjekt i receptionsprocessen.

Det är klart att, enligt Kristevas lacanska paradigm, sådana studier framställer kvin-



Cindy Sherman. Fotografi ur serien "Untitled Film Still", 1980. Vänligen tillhandahållen av Metro Pictures, New York.

norna som om de krävde lika tillträde till det (patriarkalt) Symboliska. De »historier» som Meehan menar det vara tid »att berätta» tänker sig ett samhälle där kvinnorna infogas i den maskulina offentliga sfären som »familjeöverhuvuden, företagsledare» med mera. Kvinnorna ska alltså inte uppfattas som annorlunda än männen. Men det innebär ju att de »blir» män, att de fullständigt kapitulerar inför patriarkatet och dess värderingar, normer och sätt att vara. Resultatet är som vi ska se att kvinnan i stället för att definieras *via* fallosen blir identifierad *med* fallosen. Detta kan vara viktigt som en övergångsfas men bör inte ses som ett mål i sig.

Marxism och feminism

Innan vi övergår till Kristevas andra feministiska stadium är det nödvändigt att införa kategorin marxistisk feminism som hon inte uttryckligen nämner, kanske för att hon inte ser den som tillräckligt skild

från den just diskuterade fasen eller specifik nog för feminismen. I det tidiga sjutti-talets USA var detta emellertid en inriktning som vissa kvinnor utvecklade inom medie- och litteraturstudierna.

De marxistiska feministerna kopplar televisionen som kritiskt objekt till de större ekonomiska och industriella nät som den är infogad i. Med stöd i en lång tradition av marxistisk kritik ser de feminister som samtidigt är marxister hur televisionens ställning som uttalat kapitalistisk institution påverkar bilden av de porträtterade kvinnorna. Sådana forskare betonar att den kvinnliga tittaren produceras som konsument, till följd av televisionens behov att som kommersiell, vinstdrivande institution sälja varor samtidigt som den ger underhållning. Televisionens sätt att göra tittarna till varor leder till reproduktion av kvinnobilder som stämmer med de förhärskande (och härskande) föreställningarna om vad som är »kvinnligt», särskilt som dessa tillfredsställer vissa *ekonomiska* behov.

Marxistfeministerna intresserar sig allt-

så för hur kvinnorna som grupp manipuleras av större ekonomiska och politiska intressen utanför deras kontroll. Berättelser kan konstruera bilder av förvärvsarbetsande kvinnor om samhället behöver kvinnor i arbetskraften men också alternativt framställa kvinnan som nöjd med hemmafrulotten när detta är ekonomiskt önskvärt. Synsättet leder till en innehållsanalys som inte är olik den »liberala» eller »reformistiska» feminismens, men syftet är ett annat eftersom resonemanget alltid förs i ett sammanhang där televisionen ses som ett profitinriktat, kapitalistiskt intresse.¹⁰

Lillian Robinsons »What's My Line? Telefiction and Women's Work» är ett utmärkt exempel på denna marxistfeministiska inställning till televisionen.¹¹ Skriven 1976, vid en tidpunkt då det inte fanns särskilt många feministiska televisionsstudier, handlar den om kontrasten mellan bilden av förvärvsarbetsande kvinnor i TV-serier (inklusive tvåloperor) och kvinnors faktiska arbetssituation i samhället. I motsats till Meehan förklarar Robinson dessa förvanskningar med att televisionen är en »gren av så kallad underhållningsindustri», vilket enligt henne »inbegriper att något framställs, massproduceras av alienerad arbetskraft för de konsumenter som utgör dess masspublik» (s 313). Robinson vägrar emellertid att falla i Meehans fälla och se publiken som helt utlämnad åt de erbjudna bilderna, utan hävdar att kvinnorna inte nödvändigtvis accepterar det som förevisas dem, att bilderna bara är »en av de faktorer som *påverkar* kvinnornas medvetande» (ibid), att de inte utgör hela sanningen.

Robinson går vidare till att kontrastera statistiken över kvinnornas arbete i samhället med TV-bilderna av förvärvsarbetsande kvinnor. Hon finner att trots utvecklingen bort från familjebaserade situationer i komedi och drama »sannolikheten för att TV-kvinnan ska vara förvärvsarbetsande ungefär hälften så stor som för hennes motsvarighet i levande livet». Dessutom »innebär moderskap nästan alltid att man lämnar förvärvsarbetet, vilket kanske inte är så konstigt, men själva giftermålet

tenderar att få samma resultat» (s 315). Robinson fortsätter med att ge exempel från andra tvåloperor som stöd för sina teser innan hon övergår till att visa att det, utöver det disproportionerliga antalet förvärvsarbetsande kvinnor i TV finns stora skillnader mellan det slags arbete som kvinnor ses utföra på TV och det som de utför i verkligheten.

Robinsons uppsats har i mycket samma förtjänster och begränsningar som Meehans, men skiljer sig genom att inte kräva lika tillträde till det patriarkalt Symboliska. Robinson försöker snarare (även om hon inte skulle använda det språkbruket) visa hur detta Symboliska exploaterar och manipulerar förvärvsarbetsande kvinnor, och dessutom presenterar bilder som antingen förringar kvinnornas arbete eller varnar dem för de skadliga effekterna av att sikta för högt. Det hela går alltså ut på att blottlägga vad som försiggår i det »patriarkalt symboliska», inte att kräva kvinnornas tillgång till det. Men i likhet med Meehan utgår Robinson från en essentialistisk föreställning om att kvinnorna kan motstå exploatering, för att de inte får sin sociala konstruktion genom de processer som tilldelar dem deras plats.

Att förkasta den symboliska ordningen

I Kristevas andra feministiska stadium förkastar kvinnorna den manliga symboliska ordningen med utgångspunkt från skillnaderna, vilket leder till radikalfeminism. Här inte bara hyllas det kvinnliga utan uppfattas även som bättre och i grunden *annorlunda*. Intresset koncentreras på kvinnoidentifierade kvinnor, på strävan efter autonomi och helhet genom kvinnogemenskap eller åtminstone intensiva relationer till andra kvinnor. Den radikalfeministiska kritiken riktas till exempel mot bilderna av familjelivet som botten mot allt ont, mot den påtvingade heterosexuella parbildningen i flertalet populära skildringar eller mot diskrepanserna mellan äktenskapsbilderna i populärkulturen och det verkliga livet. Andra tänkbara frågor är populärkulturens bristande behandling av

kvinnors positiva inbördes relationer och framställningen av männen som »naturligt» dominerande.

Carol Aschurs banbrytande uppsats »Daytime Television: You'll Never Want to Leave Home», skriven 1976 (under namnet Lopate) har inslag av denna hållning.¹² Aschur hävdar bland annat att tvåloperornas familjer »avbildar det idealiserade livet i familjer som ekonomiskt förestås av högre manliga tjänstemän», medan flertalet kvinnor är hemmafruar. Även när de senare arbetar visas de sällan på arbetsplatsen. Aschurs starkaste invändningar riktas för det första mot att familjen ges en så central ställning: människorna tillåts aldrig lämna familjen eller »vara ensamma länge nog för att uveckla ett verkligt jag och därmed få en personlighet som kan bli känd» (s 79), och för det andra mot att tvåloperorna inte avslöjar den »skadliga aspekten av den makt som männen har över kvinnorna» (s 81). Tvåloperorna vanställer det »verkliga livet» genom att framställa männen som »hade de förmåga att hjälpa, skydda och ge utan att behålla den härskarmakt som de flesta män potentiellt har över de flesta kvinnor. Ingen far i en tvålopera är disciplinryttare... ingen äkta man slår sin fru» (ibid). Aschur kommer fram till att det råder större jämlikhet mellan män och kvinnor i tvåloperorna än i verkliga livet, och att dessa i sista hand försäkrar den instängda hemmafrun att det »liv som är hennes kan uppfylla hennes behov». Det som tvåloperorna undertrycker är såväl hennes faktiska avskurenhet och isolering som att det just är genom ensamheten »som hon har möjlighet att vinna ett eget jag» (s 81).

I överensstämmelse med det andra stadiets feminism förutsätter Aschur ett kvinnligt behov av att förkasta den manliga symboliska ordningen, även om inte heller hon använder denna terminologi. Hon visar hur denna ordning, sådan den framgår av populära kvinnoinriktade TV-program, dels exploaterar och infantiliserar kvinnorna, dels idealiserar den (i praktiken förtryckande) patriarkala familjen. Undermeningen är att kvinnorna kan och bör förkasta sådana förnedrande bilder (i

sista hand sådana förnedrande liv) och i stället finna sig själva. Autonomi, oberoende av männen och nära anknytning till andra kvinnor framställs parentetiskt som både möjligt och önskvärt. Detta vittnar om Aschurs essentialism, men det är betydelsefullt att hon kommer till högst annorlunda slutsatser än Meehan och att hon även skiljer sig från Robinson i sitt förslag om individuella i stället för sociala alternativ.

Den post-strukturalistiska feminismen

Kristevas sista stadium, där kvinnorna förkastar klyvningen i manligt och kvinnligt som metafysisk och eftersträvar att överskrida de könsskilda kategorierna eller åtminstone inse deras kulturella konstruktion, är möjligt först efter nittonhundratalets stora modernistiska rörelser och de postmodernistiska teorier som följt på dem. På detta stadium vill forskarna, genom analys av de symboliska systemen – inklusive filmens och televisionens apparater genom vilka vi kommunicerar och organiserar våra liv, förstå hur vi lär oss att bli det som vår kultur kallar »kvinnor» i motsats till »män».

Denna poststrukturalistiska feminism är ofta antiessentialistisk i kontrast till essentialismen hos de tre ovan diskuterade typerna, även om man finner vissa arbeten som förenar essentialistiska och antiessentialistiska antaganden. En kritik med denna filosofiska orientering ger eko i Laura Mulveys och Claire Johnstons arbeten som har varit centrala för formulerandet av en antiessentialistisk feministisk teori inom filmforskningen.¹³ Dessa författare är själva påverkade av europeiska teorier (från den ryska formalismen via Benjamin och Bertolt Brecht i Tyskland till Roland Barthes, Althusser, Foucault, Lacan, Kristeva och Derrida i Frankrike). Viktigast för vår diskussion är Mulveys avgörande och nu flitigt diskuterade uppsats »Visual Pleasure and Narrative Cinema» från 1975. Mulveys intresse för den kommersiella hollywoodfilmens förkroppsligande av det patriar-

kalt omedvetna har lett till ett nytt kvinnligt studium av dominerande populärkulturella former. Hon analyserar bland annat Hollywoods tydliga sätt att inpräglade ett manligt omedvetet kontra ett tänkbart »kvinnligt». Med utgångspunkt från Freuds tvillingmekanism voyeurism och fetischism visar hon att den dominerande hollywoodfilmen bygger på tre grundläggande »blickar» som alla tillfredsställer det manliga omedvetna. Vi har först kamerans blick i filmningssituationen (det »profilmiska» tillfället), en blick som är tekniskt neutral men inbyggt voyeuristisk och vanligen »manlig» därför att det oftast är en man som står för filmandet. För det andra har vi de manliga rollfigurernas blick inom filmberättelsen, genom bildväxlingar organiserad så att kvinnan blir föremål för deras seende, och slutligen blicken hos

åskådaren som efterhärmar (eller snarare befinner sig i samma position som) de två första blickarna. Åskådaren tvingas alltså identifiera sig med kamerans blick, se vad den ser.

Voyeurism och fetischism är mekanismer som hollywoodfilmen utnyttjar för att konstruera (den förutsatt manlige) betraktaren i enlighet med behoven hos *hans* omedvetna. Voyeurismen är kopplad till den skoptofila instinkten (det vill säga den manliga lusten i det egna organet överförd till lusten att se andra personer utöva sex). Mulvey hävdar att filmen bygger på denna instinkt och i grunden gör åskådaren till voyeur. Om åskådaren är kvinna menade Mulvey till en början att hon måste inta en manlig position.

Flertalet kritiker instämmer i att hollywoodfilmen framställer beaktans- och ana-



Cindy Sherman. Ur "Untitled Film Still", 1980, en serie foton där fotografen själv uppträder i olika roller. Metro Pictures.

lysvärda omedvetna processer som det är svårt att komma åt utanför den psykoanalytiska sessionen. Dessa teorier leder hos de feministiska forskare som använder dem till högst annorlunda intressen än hos de ovannämnda essentialistiska feminister. I Mulveys efterföljd har filmkritikerna behandlat den enligt hennes teorier exklusivt »manliga» blicken, diskuterat vad en tänkbar »kvinnlig» blick skulle kunna vara och snabbt upptäckt att teorin i huvudsak är giltig för de centrala genrerna – västern-, gangster-, äventyrs- och krigsfilmerna. Kvinnorna har därpå övergått till den enda filmgenre som specifikt vänder sig till kvinnliga tittare – melodramen – och frågor som rör den genren.¹⁴ De har börjat reflektera över relationen mellan text och åskådare, över exakt hur den faktiska (historiska) kvinnliga tittaren (eller subjektet) som sitter på biografen är relaterad till de bilder som passerar framför henne. Vissa studier närmar sig »receptionsforskningen» och innehåller sociologiska aspekter.¹⁵ Man antar alltså fortfarande en interaktion mellan två givna storheter (å ena sidan texten, å andra sidan läsaren) medan andra och mer psykoanalytiskt inriktade synsätt förutsätter att det läsande subjektet skapas (eller konstrueras) i själva läshandlingen – att det inte finns någon läsare utanför texten och för övrigt heller ingen text utanför läsaren.

Televisionen som apparat

Några av de mest intressanta nya feministiska televisionsstudierna av forskare med humanistisk bakgrund har börjat tillämpa metoder som utvecklats för hollywoodfilmen, åtminstone i den meningen att de delvis ställer samma slags frågor om den »televisuella» apparaten som tidigare ställts om filmens apparat. I stället för att försöka studera könsrollerna i vissa TV-program undersöker de alltså televisionens hela sätt att fungera, vad slags *apparat* den är. Därmed menar jag komplexet av element alltifrån själva maskineriet med dess tekniska sidor (sättet att framställa

och presentera bilder) till de olika »texterna» (inklusive reklamslag, kommentarer, presentationssätt), den centrala relationen mellan programmakare och kommersiella uppdragsgivare vilkas egna texter, reklamerna, kan hävdas vara den *verkliga* TV-texten (se Flitterman nedan) och de numera skiftande platserna för TV-tittandet (alltifrån vardagsrummet till badrummet). Forskarna kan inrikta sig på »enunciationsproblem» (det vill säga vem som *talkar* texten och vem den riktar sig till) eller undersöka hur vi tittar på TV, tevens närvaro i hemmet, det så kallade programflödet, synupplevelsens fragmentering även inom ett bestämt program, det märkliga fenomenet med programserier som fortgår utan slut. De kan också studera den ideologi som finns innesluten i produktions- och mottagningsformerna, och som inte är »neutral» eller »tillfällig» utan ett centralt resultat av televisionens övergripande kommersiella ram.

En annan fråga som ännu är olöst är i vilken grad filmteorier kan tillämpas på den högst annorlunda televisuella apparaten. Eftersom den feministiska filmteorin har utvecklats i relation till den klassiska hollywoodfilmen är det särskilt viktigt för kvinnliga televisionsforskare att begrunda i vad mån den teorin är relevant för televisionens avvikande apparat, till exempel om frågor som hänger samman med den »manliga blicken» är tillämpbara på TV-tittandet där det normalt inte finns något mörklagt rum, där skärmen är liten och tittandet ofta avbryts av reklamslag, inträdande personer eller tittarens egna kanalbyten. I vilken grad appelleras TV-tittaren på samma sätt som filmtittaren? Gäller samma slags psykoanalytiska processer i subjektsskonstruktionen? Kan semiotiken bidra till att belysa de aktuella processerna? Finns det en annorlunda form av interaktion mellan televisionstexten och den kvinnliga tittaren än mellan filmduken och dess åskådare? Hur är relationen i så fall?

Låt mig börja med en uppsats om tvåloperor som behandlar den senare frågan, skriven av Tania Modleski 1981. Hennes bidrag har dragit upp ramarna för tvåloper-

rastudiernas resonemang och intresseinriktning även hos forskare som nalkats ämnet från annat håll.¹⁶ Modleski var först med att utveckla Aschurs antagande att det finns en relation mellan tvåloperornas struktur/rytm/form och kvinnors arbete. Tack vare den senare tidens teoretiska utveckling kunde hon föra diskussionen längre in på kvinnans psykiska behov inom familjen. Med hjälp av psykoanalytiska resonemang från Nancy Chodorow och Luce Irigaray formade hon en teori om att »tvåloperorna... tenderar att bryta ner det avstånd som krävs för att en verklig identifikation ska kunna ske... de påvisar ett annat *slags* förhållande mellan tittare och rollfigurer än det som enligt Irigaray kan betecknas som 'närhet'». ¹⁷ Modleski använder Chodorows och Irigarays teorier om förhållandet mellan mor och dotter till att beskriva hur den kvinnliga tittaren socialiseras att förhålla sig till fiktionstexter. Precis som »närhet» är oundvikligt i bandet mellan mor och dotter, vilket innebär en form av symbios – en svårighet att veta var modern börjar och dottern slutar – tenderar den kvinnliga tittaren att överidentifiera sig med fiktionsfigurerna och inte observera de gränser som faktiskt skiljer henne från bilden.

På samma sätt som Modleski använder det nya intresset för psykoanalys och relationen bildruta – tittare till att utveckla tidigare studier, har andra forskare byggt vidare på hennes bidrag. Sandy Flitterman har exempelvis utnyttjat den av Christian Metz utvecklade semiotiska filmanalysen till att diskutera, mer detaljerat än Modleski och Aschur, den exakta karaktären av förhållandet mellan reklamslag och tvåldramer. Därför inriktar hon sig på enunciationsprocesser, på vem som talar texten och vem den riktar sig till.¹⁸ Flittermans tes är att »reklamen i stället för att bryta de dagtidssända tvåloperornas narrativa flöde kan sägas *fortsätta* det.» Reklamen förlänger och vidmakthåller alltså den allmänna längtan efter berättelser som tvåloperorna tillgodoser genom att komma med partiella lyckliga slut inom en övergripande form som i sig gör varje fullbordan omöjlig.

Charlotte Brunsdon hävdar emellertid i en uppsats om programmet *Crossroads* att tvåloperornas appell är könsstrukturerad genom att de utgår från de »traditionellt kvinnliga egenskaper som är förbundna med ansvaret att sköta den personliga livsfären» (s 81).¹⁹ Hon undviker noga den essentialistiska fällan att utpeka sådana egenskaper som »naturliga» för kvinnorna, och ser i stället kvinnorna som socialt konstruerade till att äga sådana färdigheter genom inskrivning i »de ideologiska och moraliska ramarna (reglerna) för romans, äktenskap och familjeliv» (ibid).

Brunsdons uppsats är viktig genom att öppet fokusera olikheterna i berättelsekonvention mellan tvåloperorna och den klassiska hollywoodfilmen, och på de ideologiska implikationerna av dessa olikheter. Tvåloperornas struktur av ändlös dialog om det personliga livet skriver in tittaren i en speciell ideologisk ram med familjen som centrum. Det är en platsanvisning som helt skiljer sig från hollywoodfilmens.

Det tycks mig vara en viktig framtida uppgift att utröna dessa skillnader i relation till alla typer av TV-program. Som feminister behöver vi ta reda på i vilken grad de teorier som utarbetats för den dominerande berättartekniken i hollywoodfilmen är tillämpliga på den televisuella apparaten, eftersom framställningen av kvinnan produceras av apparaten väl så mycket som av sättet att berätta. Ja, mycken filmteori har hävdats att man inte kan göra någon åtskillnad mellan apparat och berättelse eftersom själva apparaten producerar oundvikliga »narrativa» effekter (som inom filmen den påtvingade identifikationen med kamerans blick).

Detta resonemang är högst komplicerat och går utöver ramarna för denna artikel. Jag nämner det bara för att belysa vad jag ser som ett centralt område för framtida feministisk televisionsforskning. Vi behöver veta hur den televisuella apparaten inom varje TV-genre används till att framställa kvinnokroppen, för att se vilka möjligheter som finns för andra typer av kvinnoframställningar och hur bundna televisionens kvinnobilder är av apparatens begränsningar.

Översättning: Gunnar Sandin

Denna artikel är en förkortad version av en artikel ursprungligen publicerad i den danska tidskriften *Mediekultur* nr 4/86. En omarbetad version av artikeln finns i Robert C. Allen (ed): *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*, Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1987.

NOTER

- 1 Se Ann E Kaplan, »Introduction», och William Boddy, »Loving a Nineteen Inch Motorola: American Writing on Television», i Kaplan (red), *Regarding Television – Critical Approaches: An Anthology*, Los Angeles, The American Film Institute, 1984, s XI-XXIII och 1-11; Robert C Allen, *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill & London, University of North Carolina Press, 1985, kap 2, särskilt 40-44; David Morley, *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*, London, The British Film Institute, 1977, s 1-5.
- 2 David Morley, *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*, BFI Television Monographs, 11, London, The British Film Institute, 1980, s 1.
- 3 Den fullständiga versionen av denna text har publicerats i Robert C Allen (red), *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1986.
- 4 Stephen Heath & Gillian Skirrow, »Television: A World in Action», *Screen*, 18, nr 2 (sommaren 1977), s 7-60.
- 5 Jag tänker här på ett arbete av Cathy Schwichtenberg, Rebecca Baillin m fl. Ellen Seiter vid Northwestern University var en annan pionjär.
- 6 Man skulle kunna tillfoga ännu en politisk feministståndpunkt, den postmoderna, men jag har ännu inte sett den tillämpas av kvinnor på televisionen. Begreppet postmodernitet som det utvecklats av främst Baudrillard och Jameson innebär bland annat ett utsuddande av hittills sakrosankta gränser och polariteter, en eliminering av varje position från vilken man kan tala eller döma. Det innebär ett utsläckande av varje distinktion mellan ett »inre» och ett »yttre», en reduktion av allt till en enda nivå, ofta uppfattad som »simulacrans». Det finns inte längre någon domän av »verkligt» gentemot »imiterat» eller »förklätt» utan blott en nivå där endast efterbildning existerar. Den postmodernistiska feminismen upprätthåller dock ännu föreställningen om en feministisk position, trots att de betvivlar att det (patriarkalt) »kvinnliga» kan upplösas. Den problematiserar fortfarande frågan om att söka alternativa kvinnliga ståndpunkter och söker även sådana. Den postmodernistiska »feminismen» (ordet måste sättas inom citationstecken eftersom positionen i sista hand är postfeministisk) definierar snarast det essentialiserande begreppet feminism som en tillbakablick på de tidiga feministrörelsernas individualistiska ramar. Den avstår därför från att förhålla sig till det »feministiska» och vill i stället just utveckla/dröja vid/bearbeta problemen med begreppet. Den postmodernistiska inställningen sysslar alltså fortfarande med feminismen men utifrån perspektivet att blottlägga dess begränsningar, hävda behovet av att tänka fram andra kategorier.
- 7 Se min artikel »The Hidden Agenda: A Review of Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism (Los Angeles: The American Film Institute, 1984)», i *Camera Obscura*, 24-25 (hösten 1985). Se även en kommande uppsats med en allmän granskning av feministisk filmkritik i *Studies on the Library Imagination*. I båda artiklarna diskuterar jag i viss mån debatten mellan essentialister och anti-essentialister.
- 8 Julia Kristeva, »Women's Time», *Signs. A Journal of Women in Culture*, 7, nr 1, s 13-35.
- 9 Meehans bok utgavs i Metuchen (New Jersey) & London 1983 av Scarecrow Press. Sidhänvisningarna gäller den upplagan.
- 10 Som ett utmärkt exempel på sådana arbeten om mediebilder före televisionens inträde se Maureen Honeywell, *Creating Rosie the Riveter*, Amherst (Massachusetts), University of Massachusetts Press, 1984.
- 11 Lillian Robinson, »What's My Line? Telefication and Women's Work», i hennes *Sex, Class and Culture*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1978, s 310-344. Sidhänvisningarna gäller den utgåvan.
- 12 Carol Lopate, »Day-Time Television: You'll Never Want to Leave Home», *Feminist Studies*, 6, nr 6 (1976), s 70-82.

Forts sid 63

Forts från sid 15

- 13 Dessa teorier, alltför komplicerade för att gå igenom här, har diskuterats utförligt i två aktuella böcker om kvinnor i filmen av Anette Kuhn respektive Ann E Kaplan. Vänd er till dem för fler detaljer.
- 14 Se till exempel den debatt som har förts i *Cinema Journal* om olika läsningar av *Stella Dallas*, 24, nr 2 (vintern 1985) och 25, nr 1 (hösten 1985).
- 15 För mer information om dessa metoder se Robert Allens kapitel om »reader-response criticism» i Robert C Allen, a a.
- 16 Se Tania Modleski, »The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work», omtryckt i Kaplan (red), a a, s67-75.
- 17 Se Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, The University of California Press, 1978, särskilt kap 5 och 6; Luce Irigaray, »This Sex Which Is Not One» och »When Our Lips Speak Together», samlade i *This Sex Which Is Not One*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1985.
- 18 Sandy Flitterman, »The Real Soap Operas: TV Commercials», i Kaplan (red), a a, s 84-96. Sidhänvisningarna gäller den utgåvan.
- 19 Charlotte Brunsdon, »Crossroads: Notes on Soap Opera», i Kaplan (red), a a, s 76-83.