

Anja Robertson

André Jansson

Mediekultur och samhälle

En introduktion till kulturteoretiska
perspektiv inom medie- och
kommunikationsvetenskapen

Innehåll

Förord	5
1 Inledning	7
Världen sedd genom kulturteori	8
MKV: Ontologi och epistemologi	13
En liten läsarhandledning	17
2 Att studera mediekultur	23
Kulturbegreppets mångtydighet	23
A: Meningsbärande produkter	26
B: Tolkningsgemenskaper	31
C: Meningsskapande praktiker	33
Mediekultur	36
Mot en kulturell vändning inom MKV	42
Litteraturtips	52
3 Tecken, texter och strukturer	54
Semiotik	55
Tecknet	56
Den mytiska dimensionen	60
Från strukturalism till poststrukturalism	64
Narrativ teori	67
Berättande som kommunikation	68
Element i berättandet	71
Trender i medieberättandet: intensifiering eller upplösning?	75
Genreteori	78
Teoretisk och historisk genre	78
Genrens funktion och omvandling	83
Samhällsstruktur och ideologi	87
Litteraturtips	89



Kopieringsförbud

Detta verk är skyddat av Lagen om upphovsrätt! Kopiering är förbjuden utöver lärares rätt att kopiera för undervisningsbruk enligt BONUS-avtal. BONUS-avtal tecknas mellan upphovsrättsorganisationer och huvudman för utbildningsanordnare, t.ex. kommuner och högskolor/universitet. Förbudet gäller hela verket såväl som delar därav och inkluderar lagring i elektroniska medier, visning på bildskärm samt bandupptagning.

Den som bryter mot Lagen om upphovsrätt kan enligt 53 § åtalas av allmän åklagare och dömas till böter eller fängelse i upp till två år samt bli skyldig att erlagga ersättning till upphovsman/rättsinnehavare.



Art.nr 7415
ISBN 91-44-01550-X
© André Jansson och Studentlitteratur 2002
Omslagsbild: André Jansson

Printed in Sweden
Studentlitteratur, Lund
Webbaddress: www.studentlitteratur.se

Tryckning/år 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 | 2006 05 04 03 02

Förord

Denna bok baserar sig på en föreläsningsserie som jag höll i ämnet medie- och kommunikationsvetenskap vid *Institutionen för journalistik och masskommunikation*, Göteborgs universitet, under åren 1999–2001. Eftersom upplägget har sin bakgrund i konkret undervisning, och sålunda genomgått ett slags pedagogiskt test, hoppas jag att den färdiga boken nu kan vara till nytta även i vidare kretsar.

Mitt syfte har varit att presentera de mest tongivande kulturteoretiska traditionerna inom ämnet medie- och kommunikationsvetenskap. Likafullt har vissa perspektiv valts bort, till exempel diskurs teori och mer psykologiskt orienterad forskning. Man kan givetvis diskutera om jag gjort rätt bedömning av vad som ska tas med i en bok av den här typen. Men ytterst handlar det om att någonstans sätta gränsen för vad kulturteori är för något. Det handlar också om att skriva en bok vars sammanhang är så överskådligt som möjligt.

En annan viktig tanke har varit att skapa en framställning som är enkel utan att bli otillbörligt förenklande. Om jag lyckats i min pedagogiska försats torde den här boken vara meningsfull för studenter från grundnivå och uppåt – beroende på hur den införlivas i undervisningen. För att komma till störst nytta bör boken dock kompletteras med vetenskapliga originaltexter inom de olika forskningsområdena.

Jag vill rikta ett stort tack till dem som läst och kommenterat hela eller delar av mitt manus, och på så vis gjort boken bättre. Dessa personer är Bo Reimer, Johanna Stenersen, Magnus Andersson, Birgitta Christiansen och Inger Lindstedt. Jag vill också tacka medarbetarna på Studentlitteratur för ett gott samarbete. Slutligen utsänder jag en allmän hälsning till mina före detta studenter som ursprungligen inspirerade mig till detta projekt.

Malmö i november 2001

André Jansson

- 4 **Ideologi och kulturkritik** 91
 - Den marxistiska samhällssynen 92
 - Frankfurtskolan och kulturindustrin 96
 - Efterföljare inom kritisk teori 101
 - Politisk ekonomi 105
 - Publiken som handelsvara 106
 - Mediekonglomeratens dominans 110
 - Kulturimperialism 113
 - Litteraturtips 119
 - 5 **Tolkningspluralism, vardagsliv och identitet** 122
 - Gramsci och Althusser 123
 - Etableringen av cultural studies: Birminghamskolan 129
 - Mediekonsumtion som meningsproduktion 133
 - Receptionsanalys och medieteknologi 141
 - Medier och identitetsskapande 147
 - Genus: feministiskt inflytande 151
 - Etnicitet: postkolonialt inflytande 157
 - Livsstil: Giddens och Bourdieu 163
 - Litteraturtips 172
 - 6 **Med mediekulturen mot en ny tid** 175
 - Modernitet vs. postmodernitet 176
 - Ekonomi 177
 - Politik 181
 - Estetik 183
 - Vetenskap 187
 - Världen, verkligheten och medierna 189
 - Postmoderna medietexter 190
 - Postmoderna gemenskaper 195
 - Postmodernt vardagsliv 199
 - Litteraturtips 201
 - 7 **Vägar för medieforskningen** 203
 - Fördjupad interdisciplinariet: teknik, estetik och ekonomi 204
 - Analys, kritik och gestaltning 206
- Referenser** 209

3 Tecken, texter och strukturer

Avsikten med detta kapitel är att ge en övergripande introduktion till *semiotik*, *narrativ teori* och *genreteori*, samt att klargöra på vilka sätt dessa perspektiv kan tillämpas inom studier av medietexter. Det finns åtminstone två bra skäl till varför en genomgång av kulturteoretisk medieforskning lämpligen bör inledas med en presentation av just dessa riktningar. För det första måste varje teori om medier nas kulturella och samhälleliga betydelse på något sätt ta i beaktande de texter som medieinstitutionerna producerar och distribuerar. Det är i skapandet av dessa meningsbärande produkter som mediernas stora maktpotential ligger inbäddad – makten att beskriva, granska och värdera världen; befästa och utmana normer och ideal; definiera stilar och smaker, och så vidare. Som vi kommer att se längre fram måste även studier av produktions- och konsumtionsprocesser relateras till frågan om *vad* det är som produceras eller konsumeras. För det andra bygger forskningen om texter och bilder på traditioner med mycket gamla anor inom humaniora – såsom litteraturvetenskap, språkvetenskap och konstvetenskap. Det är från dessa ämnesdiscipliner som bland annat semiotik, narrativ teori och genreteori härstammar. Senare kulturteoretiska riktningar har i olika grad införlivat dessa kunskaper. Så kan till exempel uppkomsten av cultural studies-traditionen förstås som ett aktivt försök att sammansmälta semiotik och marxistisk kulturkritik.

Semiotik

Man skulle enkelt kunna definiera semiotik som "studiet av allt som kan användas för kommunikation". Som nämntes i kapitel 2, kan egentligen alla slags objekt och uttrycksformer ses som meningsbärande, vars innebörd människor försöker uttolka. Vardagen är fylld av dem: alltifrån lösryckta ord och symboler till mer sammansatta meningskonstruktioner, såsom filmer, klädstilar och boendemiljöer. Genom liknande företeelser kommuniceras kulturella betydelse mellan människor – låt vara att det inte alltid finns någon tydlig avsändare eller mottagare. Det är betydelse hos sådana tecken-system som semiotiken studerar. I motsats till den mer funktionalistiska frågeställningen om vem som säger *vad* i vilken kanal och till vem, är semiotiken ute efter att besvara frågan om *hur* mening skapas. Man tar således inte textens betydelse för given, utan söker förstå utifrån vilka regler och kriterier den etableras och kommuniceras. Denna förståelse når man först genom djupgående analys av enskilda tecken och deras relationer till varandra.

Ordet semiotik betyder just *teckenlära* och myntades ursprungligen av den amerikanske filosofen Charles Peirce i slutet av 1800-talet. En besläktad term är *semnologi*, som bland annat har använts av den schweiziske lingvisten Ferdinand de Saussure i dennes strukturalistiska teorier om det talade och skrivna språket (1900-talets början).¹ Peirce och Saussure verkade oberoende av varandra och kan betraktas som två av semiotikens viktigaste förgrundsgestalter, vilka inte minst bidragit med centrala begrepp och kategorier för det semiotiska hantverket. Andra viktiga namn i sammanhanget är antropologen Claude Lévi-Strauss, som från och med 1950-talet vidareutvecklade *strukturalismen*, samt Roland Barthes, vars teorier om *myter* alltsedan 1960-talet har fått stort genomslag inom medieforskningen. Jag har valt att inte i detalj diskutera deras enskilda arbeten, utan snarare ge en övergripande bild av vad semiotiska studier innebär, samt presentera några av traditionens grundbegrepp.

1 Saussures huvudverk *Course de Linguistique Générale* publicerades först 1916 (tre år efter hans död) – och översattes till engelska (*Course in General Linguistics*) först på 1950-talet och till svenska (Kurs i allmän lingvistik) 1970.

Tecknet

Den centrala utgångspunkten för alla semiotiska studier är *tecknet*. Genom att förstå betydelsen hos det enskilda tecknet – vilket kan ses som den minsta betydelsebärande enheten i all kommunikation – kan man också skapa en förståelse för större meningssammanhang, där olika tecken kombineras till större texter. Med hjälp av inlärd kulturella kodsystém tolkar vi människor innebörden av enskilda tecken på ett visst sätt. Det kan röra sig om alltifrån fysiska föremål och mänskliga gester till noggrant avvägda ord och bilder. Härigenom kan vi upprätthålla en förståelse av vår omvärld, liksom en meningsfull kommunikation människor emellan.

Enligt Saussures språkteorier måste emellertid tecknet delas upp i två komponenter: en *betecknande* och en *betecknad*. Betydelsen hos ett tecken skapas alltid genom *relationen* mellan uttrycket/representationen och det representerade fenomenet – en relation som människor behärskar genom kulturell inläring.² För att ta ett konkret exempel: Om vi i en lokal dagstidning läser en annons om en bortsprungen *hund*, är det inte hela tecknet *hund* vi ser, utan enbart den betecknande komponenten. Den betecknade är ett däggdjur av ett visst slag, vars existens och egenskaper vi enbart känner genom tidigare erfarenheter. Om det rent hypotetiskt vore så att vi aldrig tidigare sett en hund, eller aldrig ens hört talas om djurarten, skulle uttrycket "hund" vara betydelselöst för oss. Vi skulle sakna den korrekta sinnebild som kopplas samman med det skrivna ordet. På omvänt vis skulle uttrycket "hund" vara obegripligt om vi inte visste att just denna bokstavskombination på svenska åsyftar just ett visst slags fyrfota varelser – hur välbekanta dessa än var.

Vad gäller det talade och skrivna språket ges inga tydliga ledtrådar om vad ordet (betecknande) egentligen hänvisar till (betecknad). Att djuret hund heter "hund" och inte "katt" eller "pund" är helt godtyckligt, vilket också förklarar varför man i princip inte kan gissa sig till innebörden av texter på främmande språk. Dessa blir meningsfulla först när man som läsare förmår koppla samman tecknens betecknande komponenter med sina betecknade – det vill säga

2 Som alternativa termer för *betecknande* och *betecknad* skulle man således kunna använda *uttryck* respektive *innehåll*.

när man lärt sig språket. Enligt Saussure befinner sig alltså såväl betecknande som betecknad *inom* den språkliga strukturen. Efter-som all meningsfull kommunikation bygger på att människor behärskar ett gemensamt språk, låter sig inte tecknets två komponenter separeras i själva kommunikationssituationen. Båda existerar simultant inom ramen för individens språkkompetens. Men på ett teoretiskt plan – inom semiotiken – kan de ändå hållas isär, så att det till exempel blir möjligt att studera historiska förskjutningar i ords betydelser.

Vad som däremot kan åtskiljas från språkstrukturen är de konkreta företeelser som ett visst yttrande syftar på i den situation då det uttalas. I exemplet med den bortsprungna hunden syftar annonsen inte enbart på "hund" i största allmänhet. Av sammanhanget förstår vi även att det handlar om en specifik hund – nämligen fru Anderssons strävåriga tax Roffe. Denna fysiska hund utgör då *referenten* för ordet "hund" i detta sammanhang. Dock har referenten ingen betydelse för hur språkssystemet i sig självt är uppbyggt. Om hunden Roffe faktiskt försvann och aldrig mer kom tillbaka (vilket vi ju inte får hoppas), skulle det i princip inte ha någon betydelse för den fortsatta betydelsen av ordet "hund". Inte ens om arten hund utrotades skulle det ha någon direkt inverkan på språkssystemet, bortsett från det faktum att ordet "hund" då skulle referera till en ej fysiskt existerande företeelse.

Vad som också är viktigt att notera i sammanhanget är att en referent inte nödvändigtvis måste vara en materiell företeelse. Den kan lika gärna utgöras av ett abstrakt eller imaginärt fenomen, såsom tankar och känslor. Kanske får fru Andersson anledning att några dagar senare sätta in en annons under Dagens Ros, där hon uttrycker sin "tacksamhet" och "glädje" över att andra människor hjälpt henne att få tillbaka Roffe. Dessa känsloladdade ord skulle då referera till hennes högst personliga, men likväl påtagliga, upplevelser. Som läsare kan vi genom dels vår språkkunskap och dels våra eventuella erfarenheter av liknande händelser förstå fru Anderssons text. Dock är det omöjligt att direkt förmå referenterna, det vill säga hennes subjektiva känslor av "tacksamhet" och "glädje".

Saussures distinktion mellan betecknande och betecknad är relevant även utanför det talade och skrivna språkets sfär. Målningar,

skulpturer, foton och så vidare kan i likhet med ord ses som tecken, vars fysiska uttryck utgör den betecknande komponenten. Följaktligen är det möjligt att utsträcka semiotikens verksamhetsområde utanför språket – att inbegripa alla former av tecken som används i kommunikation. I syfte att systematisera olika representationsformer utarbetade den amerikanske filosofen Charles S. Peirce i slutet av 1800-talet, ovetande om Saussures samtida existens, en tredelad kategorisering, i vilken han skilde ut tre olika typer av tecken: *symbol*, *ikon* och *index*. Vad som skiljer dessa åt är förhållandet mellan betecknande och betecknad.

Hos en *symbol* råder alltid ett *arbiträrt* förhållande, vilket betyder att den betecknande inte på något vis liknar sin betecknad. Ett exempel på detta är, som vi såg ovan, talade och skrivna ord. Men även andra slags symboler kan urskiljas: "£" kan å ena sidan ersätta ordet "pund" och å andra sidan direkt åsyfta den brittiska valutan. Och det är enbart genom kulturell praxis, som i sin tur handlar om kommunikation, som vi kan lära oss att behärska dessa symboliska tecken och koder.

Peirces andra teckentyp, *ikonen*, utmärks av att det finns en *strukturell överensstämmelse* mellan betecknande och betecknad. En ikon är med andra ord *avbildande* – vilket givetvis kan vara mer eller mindre tydligt. Om fru Andersson till sin efterlysning hade bifogat en teckning av sin bortsprungna hund, skulle denna vara att betrakta som en ikon, hur lik eller olik hunden Roffe den än vore. Även förvrängningar, förenklingar, karikatyrer och dylikt hör hemma inom denna kategori. En stor förtjänst med ikonografiska representationer är att de är mer kulturellt gränsoverskridande än symboler (utan att nödvändigtvis vara allmängiltiga), varför de ofta används i sammanhang där man eftersträvar särskilt stor begriplighet. På allmänna platser – såsom i trafiken, i affärer och på flygplatser – möter vi ofta instruktioner i form av uppsatta skyltar med standardiserade avbildningar. Det är relativt lätt att dra självständiga slutsatser om vad tecknen för "övergångsställe" eller "skötrum" betyder. Även i medietexter, inte minst på nätet, är ikoner vanliga, i form av illustrationer, figurer och andra former av grafik.

Hos den sista teckentypen, *indexet*, finns en rent *existentiell*, eller *materiell*, koppling mellan betecknande och betecknad. Det kan

vara fråga om ett fotavtryck i snön, ett fingeravtryck eller ett visst sjukdomssymptom. Med andra ord förutsätter det indexikala tecknet att det redan existerar eller kommer att skapas en referent. Ett välbekant talesätt är "ingen rök utan eld", vilket på ett bra sätt illustrerar vad en indexikal relation handlar om: åsynen av *rök* (betecknande) leder oss till slutsatsen att det någonstans faktiskt finns en *eld* (betecknad). På omvänt vis kan *mörka moln* (betecknande) ses som ett tecken på *annalkande regn* (betecknad).

I det förnämnda exemplet försvinner förvisso röken i samband med att elden slocknar, men i många andra fall kan den betecknande komponenten bestå också sedan referenten avlägsnats rent fysiskt. Ett typexempel är fotografiet, som i sin rena form – i det att fotografering bygger på den samtida närvaron av en referent – är att betrakta som ett index. I och med fototeknikens framväxt under 1800-talet blev det möjligt att på ett helt annat sätt än tidigare bedriva autentisk dokumentation av människor, miljöer och händelser – som i sig själva alltid är mer eller mindre förgångliga. Å andra sidan har den fortsatta tekniska utvecklingen, och främst då de nya förutsättningarna för datoranimering, gjort det möjligt att såväl förvanska befintliga foton, som skapa helt nya motiv med fotokvalitet. I liknande fall är det som synes vara ett index egentligen en ikon. Det paradoxala är således att samtidigt som kapaciteten att avbilda och dokumentera verkligheten på ett autentiskt vis har ökat, har även möjligheterna till manipulation ökat.

Som mediepublik finns det all anledning att förhålla sig kritisk till det som presenteras. Med utgångspunkt i semiotisk terminologi är det framför allt viktigt att vara medveten om att det alltid är tecken och inte referenter som vi stöter på – oavsett om det är en dokumentär eller fiktiv genre. Dokumentära genrer kan till och med sägas vara mer förrådiska, just därför att de gör anspråk på att avbilda verkligheten på ett autentiskt vis, att reflektera referenterna så oförvanskat som möjligt. Vi förväntar oss till exempel att det som visas på nyheterna är "sant". Men eftersom den aktuella "sanningen" oftast är mycket mångfacetterad och svårgränsad åligger det journalister och andra medieproducenter att redigera den. I allmänhet handlar det inte om någon aktiv förvanskning, men likväl om en selektions- och konstruktionsprocess – att välja vilka tecken som ska visas och inte visas, samt hur dessa ska kombineras till en

sammanhängande nyhetstext. Som vi kommer att se längre fram är just denna redigeringsmakt ett återkommande tema inom medie-kritiska teorier.

Den mytiska dimensionen

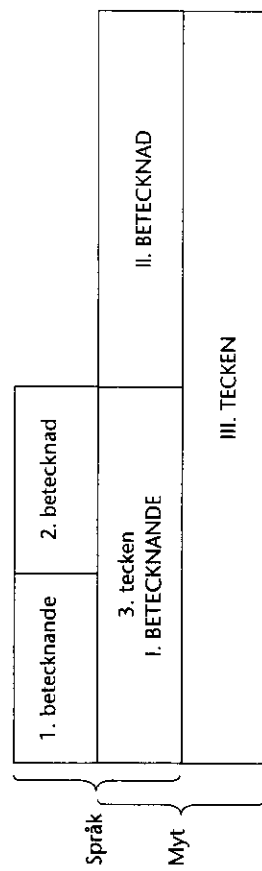
En viktig utgångspunkt för all semiotisk forskning är att inga tecken är universella, eller av naturen givna. Som påpekades ovan är förvisso somliga mer gränsöverskridande än andra. Men i grund och botten härstammar all tolkningskompetens från individens egna kulturella erfarenheter, kopplat till den sociokulturella miljö som han eller hon är del av. Inte ens vad som kan uppfattas som mycket enkla indexikala och ikonografiska tecken är självklara från första början. Har man aldrig sett en eld förut, så är det till exempel svårt att tolka rök som ett index för eld. Det kan också finnas gradskillnader beträffande hur detaljerad tolkning man kan göra av en viss representation. Ett fotografi av fru Anderssons bortsprungna hund skulle exempelvis kunna tolkas som "djur av något slag", "hund", "tax", "strävårig tax" eller "fru Anderssons tax Roffe", beroende på hur stor kunskap vi har om tecknet och den referent som det utgår ifrån. Ingen av dessa tolkningar vore felaktigt, utan blott mer eller mindre specifik. Däremot vore det felaktigt att tolka bilden som "fågel" eller "schäfer" eftersom man då skulle bryta mot de sociokulturella överenskomelser som verkligheten kategoriserar enligt.

Men det är inte alltid självklart vad som är den "rätta" tolkningen. Inte minst kan det uppstå betydande meningsskilligheter om de vidare betydelse som ofta kopplas till ett tecken. Förutom att symboliska, ikonografiska och indexikala representationer av till exempel vissa hundraser gör att vi kan identifiera dem som "tax" eller "schäfer", kan samma tecken ge upphov till mer eller mindre kulturellt specifika associationer. Är schäfern en "polishund" eller en "alkishund"? Signalerar den "hottfullhet" eller "trygghet"? Beroende på vem uttolkaren är och de sammanhang som tecknet och tolkningen är inbäddade i skapas olika associationer – ett slags andra ordningens tolkningar.

Vi kommer här in på den mycket användbara distinktionen mellan *denotation* och *konnotation*. Medan den förstnämnda termen syftar

på första ordningens betydelse, vad den betecknande konkret åsyftar eller föreställer ("schäfer"), syftar konnotationen på den/de betydelse som detta tecken i sin tur ger upphov till ("trygghet") – andra ordningens betydelse. På ett teoretiskt plan innebär konnotationen att det ursprungliga tecknet omvandlas till en betecknande, vars betecknade vanligtvis är ett mer abstrakt och tolkningsberoende fenomen. Enligt Roland Barthes teoribildning, presenterad i boken *Mytologier* från 1957 (svensk översättning 1969), är alla denotativa tecken att betrakta som *språk-objekt*; deras betydelse kan helt och hållet förstås inom ramen för språkssystemet – såväl ord som bilder. Konnotativa tecken hämtar däremot sina betydelse genom ett slags bearbetning av språkssystemet; de är att betrakta som *meta-språk* (se Figur 4).

Vilka konnotationer ett visst tecken ger upphov till (om några alls) är följaktligen kopplat till subjektets tolkningsramar, men inom en viss kulturell gemenskap tenderar tolkningarna att vara sammanhängande. Människor med liknande erfarenheter, kunskaper och värderingar uppfattar ofta saker och ting på likartat sätt. Det är genom detta förhållande vi kan förstå uppkomsten av *myter* – en uppsättning föreställningar och värderingar om samhället som delas inom en viss kulturell gemenskap.³ Till skillnad från språkliga konventioner bygger mytologiska föreställningar på konnotationer.



Figur 4. Barthes semiotiska modell (efter Barthes, 1957/1969).

3 Mytbegreppet är sålunda nära kopplat till hur ordet "myt" används i vardagstal, t ex som "skräma" eller "falsk föreställning". Inom strukturalismen kopplas dock myten samman med de övergripande, vanligtvis förgivettagna, kulturella mönstren som människor tolkar sin omvärld utifrån. Det är därför omöjligt att objektivet avgöra om en myt är "sann" eller "falsk".

I boken *Mytologier* presenterar Barthes ett antal semiotiska analyser av samtida populärkulturella fenomen – bland annat idrotter, lekscar och nya bilmodeller – vilkas positioner i det kulturella livet förklaras i termer av konnotation. Genom att tolka relationen mellan objekt (tecken/text) och kulturell kontext försöker Barthes visa vilka underliggande värderingar det är som förmedlas till publiken och i förlängningen reproduceras som de "naturliga" i ett visst samhälle. Man kan i och med detta säga att Barthes analys, i likhet med Saussures, präglas av *strukturellism* – en vilja att förstå tecknets betydelse mot bakgrund av de strukturer i vilka det existerar.

På liknande vis kan innebörden av medietexter uttolkas mot bakgrund av dominerande mytstrukturer – vilket man gjort till exempel i antologin *Television Mythologies* (Masterman, 1984). I det att medierna kontinuerligt förmedlar mer eller mindre konstruerade representationer av samhället utgör de tillsammans den idag kända allra viktigaste drivkraften i skapandet och återskapandet av myter. Å ena sidan genomsyras själva inkodningsprocessen av dylika föreställningar, som vanligtvis tas för givna. Att klargöra denna mytiska dimension hos ett tecken eller en text blir då semiotikens uppgift. Å andra sidan kan mytstrukturer (delvis genererade av massmedia) även präglade avkodningen, på så vis att de bestämmer publikens tolkningstamar. Det blir då intressant att kombinera den semiotiska analysen med en receptionsanalys, för att därigenom söka utröna hur publikens läsning förhåller sig till de grundförställningar som finns inbäddade i texten (se vidare kapitel 5).

Ett område där myter används särskilt aktivt för att skapa associationer är reklamen. Från varuindustrins sida är det ett viktigt konkurrensverktyg att lyckas skapa rätt "image" eller "aura" kring sin produkt, att fästa "rätt" värden och egenskaper vid produkten, för att därigenom göra den åtråvärd hos en viss grupp människor. En analys som blivit klassisk är Judith Williamsons (1978) strukturalistiska läsningar av 1970-talets parfymannonser. Bland annat beskriver hon de underliggande myter som möjliggör att parfymen *Chanel No. 5* genom reklamen, helt oberoende av sin doft, kan tillskrivas värden som "klassisk" och "elegant". Den analyserade annonsen innehåller enbart två huvudkomponenter (tecken): I bakgrunden syns ansiktet till den kända franska skådespelerskan Catherine Deneuve, och i förgrunden en avbildning av den aktuella parfym-

flaskan. Williamsons argument är att den saluförda varan som tecken hämtar sin betydelse från det tecken som det kombinerats med, på så vis att de konnotationer som väcks av Catherine Deneuves ansikte överförs till parfymflaskan. Reklamens syfte är alltså att förse *Chanel No. 5* med konnotativa värden som "klassisk" och "elegant". Men denna semiotiska överföring från ett tecken till ett annat är inte helt oproblematisk. För att den ska lyckas krävs att läsarna/konsumenterna är införstådda med de mytstrukturer som reklamskaparna här har utgått ifrån: myten om den klassiska franska skönheten och myten om Catherine Deneuve. Publiken måste uppfatta ansiktet i enlighet med gängse skönhetskonventioner, och därtill helst identifiera den kända skådespelerskan. Först då kan flaskan få den betydelse som avsändaren eftersträvat.

Ett annat klassiskt exempel är Will Wrights (1975) studie av den amerikanska western-genren, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Med utgångspunkt i Lévi-Strauss antropologiska teorier om mytens funktion som socialt kitt i kulturella gemenskaper, pekar Wright på att de teman och berättelser som förmedlas genom västernfilmer bidrar till att befästa myten om det amerikanska samhället. Även om handlingen är lokaliserad till nybyggartiden reproducerar genren konsekvent värden som man vill förknippa med det moderna samhället. De öppna viddernas män blir tecknen för självständighet, frihet och handlingskraft. Och landskapet utgör den resurs varur kraften hämtas. Denna mytstruktur behöver inte alls ha någon förankring i 1800-talets faktiska förhållanden. Men lika fullt kan den alltså fylla en viktig funktion i bearbetningen av samtida konflikter och motsättningar – i skapandet av ett slags kulturell konsensus om hur verkligheten är och bör vara sammansatt. Enligt Wright ligger mytens styrka i att den är på samma gång enkel att begripa och kulturellt djupgående, på så vis att den handlar om fundamentala moraliska värden i samhället. Myten befäster de kategorier genom vilka människor tolkar sin omvärld.

Dessa båda exempel visar inte bara hur semiotisk analys rent generellt kan berika förståelsen av medietexter. De belyser också hur sådana analyser kan göras mer meningsfulla genom att kopplas till förhållanden i det omgivande samhället. Därigenom genereras en kunskapsbas utifrån vilken det blir möjligt att problematisera och kritisera mer övergripande sociala och kulturella förhållanden. Och

det är just detta som det strukturalistiska angreppssättet handlar om; att inte ta betydelsen hos tecken och texter för givna. Om man sätter in dem i ett större sammanhang visar de sig ofta vara mindre oskyldiga än de vid första anblicken ger sken av. Som vi kommer att se i kapitel 4 har många ideologikritiska forskare tillämpat liknande analysmetoder för att tydliggöra hur medietexter medverkar till reproduktionen av dominant ideologier.

Från strukturalism till poststrukturalism

Saussures strukturalistiska tankegångar kom att vidareutvecklas av bland andra antropologen Claude Lévi-Strauss, vars studier främst handlade om att uttolka främmande kulturer. Hans intresse var att försöka se hur en kulturell miljö influerade skapandet av specifika texter och teckensystem. Inte minst genom att studera uppkomsten och användningen av sagor, riter och symboliska artefakter sökte han nå djupare förståelse för en viss kulturs världsbild. Bland annat hävdade han att varje kultur använder *binära oppositioner* för att begripliggöra verkligheten. Detta betyder att ett visst tecken alltid måste förstås i termer av sin motsats, det vill säga vad tecknet *inte* är. Exempel på sådana oppositioner är ljus-mörker, vatten-eld och natur-kultur. I olika kulturer kan dessa oppositioner se lite olika ut och ha olika stark laddning – något som går att klargöra genom att studera de meningsbärande produkter som representerar samhället. Även inom medieforskningen – i synnerhet i studier av visuella medier som film och TV – kan det vara fruktbart att analysera tillämpningen av binära oppositioner. De nyttjas ofta som ett dramaturgiskt verktyg för att tydliggöra relationer mellan aktörer eller logiken i ett visst skeende. Och därigenom återspeglas även samhälls myter och grundvärderingar.

En kritik som emellertid har riktats mot strukturalismen är att den söker etablera alltför generella mönster – att den inte förmår fånga de många variationer som ett visst tecken faktiskt kan uppvisa. I strukturalistiska studier anläggs vanligtvis ett *synkront* perspektiv, vilket betyder att man gör ett tvärsnitt i tiden och försöker förstå reglerna för teckensystemet inom en viss kulturell gemenskap. Men även om de flesta språk är relativt stabila över tid, blir det problema-

tiskt att försöka definiera en exakt och stabil relation mellan enskilda tecken/texter och det övergripande teckensystemet – i synnerhet om man överför diskussionen till att gälla andra uttrycksformer än just språk. Man riskerar framför allt att glömma bort de tolkande subjekten, det vill säga de enskilda kommunicerande människorna, och deras situationsanpassade användning av olika tecken och texter. Eftersom det aldrig finns någon allmängiltig relation mellan betecknande och betecknad, utan alltid föreligger ett visst tolkningsutrymme, bearbetar människor de kulturella kodsystemen genom sin vardagskommunikation. Men eftersom strukturalistisk forskning vanligtvis drar slutsatser om kulturella betydelse utan att analysera subjektens tolkningar av själva texten blir teoribildningen mer eller mindre okänslig för enskilda avvikelser. I sitt sökande efter generella mönster reflekterar strukturalismen en kultursyn som implicerar att det skulle vara möjligt att avgränsa relativt homogena "kulturer", inom vilka människor tänker och agerar enligt samstämmiga kategorier.⁴

Som en reaktion mot det strukturalistiska problemet uppstod under 1960-1970-talen den så kallade *poststrukturalismen*. Vad man framför allt vände sig emot var strukturalismens statiska syn på meningsskapandet, det vill säga de allmängiltiga teorierna om relationen mellan betecknande och betecknad. Inom poststrukturalismen förskjuts perspektivet mot det som *inte* är regelbundet; den glidning, eller det meningsöverskott, som finns mellan betecknande och betecknad. Man betonar förekomsten av tolkningspluralism, det vill säga den potential som läsaren har att förhandla innebörden av en text. Denna potential leder i sin förlängning till att hela regelsystemet kan sättas i gungning; att även denotativa betydelse kan omförhandlas över tid och variera mellan olika kontexter och situationer.

Inflytelserika företrädare för poststrukturalismen är Jaques Derrida, Michel Foucault och Julia Kristeva, vilka har betonat relativiteten i språkliga betydelse och nödvändigheten av att problematisera

4 Här bör tilläggas att redan Saussure framhöll betydelsen av att göra diakrona studier av språksystemet, det vill säga analysera hur relationen mellan tecken och språkstrukturer förändras från en tidpunkt till en annan. Men det var likafullt strukturalismens generella logik som skulle studeras, snarare än tolkningsbetydelse oregelbundenheter.

innebörden av en text. Den ultimata konsekvensen härav blir att inga slutgiltiga tolkningar kan göras av en text. All mening är och förblir relativ och flytande, under ständig omförhandling. Detta leder i sin tur till att poststrukturalismen kan ses som en kritik av alla tidigare etablerade filosofier. Eftersom alla förhärskande kunskaper och sanningar handlar om en temporär förankring av semiotiska betydelse, gjorda av forskare som själva är lokaliserade i specifika tanketraditioner och diskurser, måste även vetenskapen betraktas som en semiotisk konstruktion. Dessa idéer utgör också en viktig aspekt av den postmodernistiska filosofi som utvecklats av bland andra Lyotard (se vidare kapitel 6).

Inom medieforskningen har den poststrukturalistiska idétraditionen haft stort inflytande alltsedan cultural studies-traditionens utveckling. Vad man framför allt kommit att fokusera är betydelsen av själva receptionskontexten och de förutsättningar genom vilka den formas. Bland andra forskare som Fiske, Morley och Hobson har argumenterat för att varje mediekonsument måste ses som positionerad i ett komplext nätverk av kulturella relationer, vilka formar dennes tolkningshorisont. Likaså är varje enskild användningssituation mer eller mindre unik, formad av materiella, sociala och kulturella omständigheter – något som har direkt inverkan på tolkningen av en text. Om man exempelvis betänker hur TV-tittande i hemmet egentligen går till, finner man snart att inte enbart den enskilda individens egenskaper, utan även sådant som blickar och kommentarer mellan åskådarna (om man är flera närvarande) bidrar till förhandlingen av texten.

Poststrukturalismen har dock blivit kritiserad för att leda till en extrem relativism där all mening är flytande, en fråga om kompromiss. Ytterst blir själva texten meningslös, i det att varje enskild läsare är fri att omtolka den. En relaterad invändning är att poststrukturalismen omöjliggör kritik av dominerande samhällsideologier, eftersom även dessa är förhandlingsbara, liksom kritiken i sig själv. På det hela taget kan alltså strukturalismens determinism sägas vara utbytt mot relativism – om man ser till traditionernas respektive ytterpoler. Denna motsättning går igen även inom medieforskningen. Vanligtvis återspeglas den då i teoretiska kontraverser rörande hur stor auktoritet som ska tillmätas textstrukturerna respektive läsarens tolkningsfrihet. På liknande vis fanns det vid

grundläggandet av cultural studies-traditionen en generell klyfta mellan ett *strukturalistiskt* och ett *kulturalistiskt* (poststrukturalistiskt influerat) paradigm (Hall, 1980a). Den övergripande trenden är dock att de båda riktningarna successivt förs samman – att man försöker finna vägar att överbygga klyftan mellan struktur och aktör, mellan inkodning och avkodning.

Narrativ teori

Utöver att analysera mediernas utbud i termer av tecken och texter finns det starka skäl att fokusera hur dessa texter skapas och återger berättelser av olika slag. Det har med tiden vuxit fram en ökad medvetenhet om att inte enbart fiktiva genrer kan förstås som berättande. Inte minst strävan att popularisera utbudet, att göra det mer tillgängligt, har understrukit relevansen av att analysera även journalistiska texter som berättelser – dramatiserade återgivningar av verkligheten. I dessa sammanhang har det visat sig fruktbart att tillämpa det slags *narrativ teori*, eller *narratologi*, som sedan länge funnits etablerad inom litteraturvetenskapen. Vi kan därigenom fördjupa vår förståelse av mediernas makt att konstruera verkligheten.

Ordet narration är synonymt med *berättande*, och den narrativa teorins huvudsyfte är att beskriva hur berättelser är strukturerade. Rötterna finns inom den så kallade ryska formalismen, som utvecklades under 1920-talet. Att teorin i grunden är formalistisk betyder att analysen är helt koncentrerad på texten och dess formstruktur. Under vilka omständigheter denna är skapad, eller vad den har för ideologisk betydelse, blir därmed alltid en fråga för fortsatta efterforskningar – till exempel i form av strukturalistiska tolkningar. En av formalismens främsta företrädare var Vladimir Propp, som 1928 gav ut sitt huvudverk *Morphology of the Folktale*. I denna gjorde han en berömd analys av de ryska folksagorna och deras narrativa uppbyggnad. Huvudslutsatsen var att även om en och samma handling kunde ha olika funktioner i olika berättelser och en viss funktion kunde etableras genom olika slags handlingar, så kunde alla folksagor beskrivas med hänvisning till en gemensam typologi. I den handlingstypologi som Propp utarbetade för den ryska folksagan identifieras 31 olika funktioner för karaktärernas handlingar.

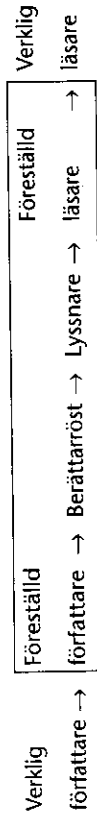
I den nutida mediekulturen är mängden tillgängliga berättelser långt fler än vid tidpunkten för Propps arbete. Likaså har berättelsestrukturer blivit alltmer komplexa. Men inte desto mindre kan narrativ teori alljämt tillämpas för att söka efter de regler och konventioner genom vilka de byggs upp. Flera forskare har till och med tillämpat Propps ursprungliga schema, eller utvecklats liknande varianter, på moderna medietexter (se t ex Berger, 1981; Silverstone, 1981; Giles, 1986). Teorin befinner sig således inte i något kritiskt utvecklings-skede, utan finns tillgänglig som ett väletablerat forskningsverktyg.

Berättande som kommunikation

Narrativitet förutsätter alltid kommunikation mellan berättare och mottagare. I fråga om verbal kommunikation, såsom i förmedlingen av sägner, folksagor och annan muntlig tradition, är dessa personer rakt igenom fysiska. Men så snart man studerar en skriven eller på annat sätt medierad berättelse kan kommunikationssituationen inbegripa sändare och mottagare på ett flertal olika nivåer. I sin bok *Narrative Discourse* urskiljer Gérard Genette (1980) tre olika "skepnader" av såväl författare som läsare (Figur 5; se även Chatman, 1978). Även om dessa i praktiken inte alltid är möjliga att urskilja, kan de fungera bra som analytiska kategorier.

För det första finns det en *verklig författare* (*real author*), som är den som faktiskt har framställt berättelsen. Typexemplet är författaren till en bok eller ett manuskript – fysiska individer som Jan Guillou eller Ingmar Bergman. För den som studerar mediefiktion, till exempel en film, är det dock ofta betydligt svårare att urskilja den "verkliga författaren", eftersom det snarare handlar om en hel grupp aktörer inom kulturindustrin. Sak samma gäller journalistiska texter, där det inte är journalisten ensam som ligger bakom textens slutliga utformning.

TEXT



Figur 5. Författar- respektive läsarspositioner i medierat berättande (efter Chatman, 1978).

För det andra urskiljer Genette en *föreställd författare* (*implied author*), vilket är den författare som läsaren föreställer sig genom texten. Denna gestalt sammanfaller alltså inte med den i verkligheten existerande, utan är enbart en imaginär konstruktion. Typexemplet här är pseudonymen och artistnamn, vilka faktiskt kan separeras från den fysiska individen. Men även i de fall när författaren framträder med sitt riktiga namn skapar publiken genom läsningen subjektiva bilder av honom eller henne. Den som till exempel ser filmen *Shindler's List* föreställer sig kanske att det är Steven Spielberg som mer eller mindre ensam är dess skapare, medan det i själva verket är en kollektiv arbetsinsats som ligger bakom verket. I detta sammanhang är det intressant att notera hur kulturindustrin ofta lyfter fram kända affischnamn – inte minst regissörer – för att skapa en konstnärlig aura kring produkten. Detta är ett sätt att dels höja produktens kulturella status, dels skapa identifikation hos målgruppen.

För det tredje kan man tala om en *berättare* (*narrator*), det vill säga den eventuella "röst" som förekommer i berättelsen. Berättaren sammanfaller vanligtvis med den person vars subjektposition vi huvudsakligen tar under läsprocessen. Som läsare följer vi så att säga händelseförloppet genom berättarens ögon. I litterära genrer finner man ofta ett explicit perspektivtagande i texten, uttryckt i att författaren skriver i jag-form – ett grepp som även återfinns inom den journalistiska reportage-genren. Om vi ser till audiovisuellt berättande, såsom film och TV-dramatik, är berättarpositionen däremot ofta mer underförstådd. Ibland förekommer en uttalad berättare, i form av en bakgrundsrost som redogör för huvudpersonens tankar och funderingar kring skeendet – antingen i form av huvudpersonen själv, eller som någon av berättelsen oberoende person. I reklamfilmer är detta ett etablerat grepp, där lyckliga användare berättar om sina erfarenheter av en viss produkt. Inom fiktion är det emellertid vanligare att man som tittare inbjuds att identifiera sig med ett antal olika karaktärer. Allra mest uttalat är detta i tvåloperor, vilka som regel inte har en enskild huvudperson, utan tillhandahåller en hel arsenal av alternativa subjektspositioner.

Genettes fjärde kategori är den *lyssnare* (*narratee*) som berättarrösten talar till. Detta är vanligtvis en opreciserad person ("du" eller "ni") som inom ramen för berättelsens egen struktur får fungera som lyss-

nare. Läsaren kan då i sin fantasi föreställa sig vem det är som tilltalas. I undantagsfall kan lyssnaren även vara definierad; till exempel om berättarrösten läser ett brev med tydlig mottagare. Inom TV-komedier är det ett vanligt grepp att man använder sig av studiopublik eller burkade skratt för att skapa känslan av att det finns en närvarande lyssnare i det ögonblick som berättelsen framförs. Tanken är att även TV-publiken då ska få en större närvarokänsla. Om vi sedan tar steget över till pratshower och nyhetsprogram, blir lyssnarpositionen än tydligare. Gäster hos Kristian Luuk berättar för programvärderna och korrespondenter i Aktuellt berättar för Jarl Alfredius "hemma i studion". Dessa sub-berättelser utgör betydelsefulla segment i det övergripande programflödet.

Även kategorin *föreställd läsare* (*implied reader*) ligger inom texten själv, och hänvisar till den publik som den föreställda författaren tycks tala till. Utifrån föreställningen om författaren och upplevelsen av berättelsens budskap kan man som läsare göra sig en föreställning om hur den tilltänkta publiken ser ut. Det handlar alltså om en imaginär definition i termer av intressen, värderingar och kunskaper, som växer fram under läsningen. Den föreställda läsaren kan med andra ord sägas sammanfalla med målgruppen – något som är särskilt tydligt vad gäller reklambudskap. Det råder väl knappast någon tvekan om att reklamen för Gillette Sensor och Libresse inte har samma föreställda läsare? Eller Pampers och Fonus?

Slutligen, för att man ska kunna tala om en fullbordad kommunikationsprocess, finns det en *verklig läsare* (*real reader*) – det vill säga den fysiska publik som faktiskt tar del av texten. Denna position ligger utom texten, och är därför tämligen oproblematiserad inom narrativ teori. Hur själva läsningen går till är snarare en fråga för receptionsforskning och etnografiska studier – något som vi återkommer till i kapitel 5.

Tillsammans kan dessa sex teoretiska kategorier vara användbara i studier av hur massmedia adresserar sin publik, exempelvis i fråga om vilka retoriska grepp man använder sig av för att attrahera önskad publik. Kategorierna kan även kopplas till strukturalistiska teorier om mytbildning, på så vis att mediernas berättelser fyller samma mytiska funktion som forna tiders sagor (jfr Fiske och Hartley, 1978). Inte minst kulturindustrins strävan att i många fall efter-

likna sagoberättandet – att konkretisera kommunikationsprocessen genom exempelvis tydliga "författare" och "berättare" – talar för detta.

Element i berättandet

I verkligheten kan saker och ting hända av slump och utan synlig förklaring. Men i en berättelse följer skeendena en viss tidsordning eller logisk kausalitet. För att en berättelse ska bli begriplig och meningsfull bör den inte innehålla en mängd stickspår som mynnar ut i obesvarade frågor. Saker och ting måste ges sin förklaring. Berättelsen måste vara sammanhängande. Detta gäller förvisso inte alla händelser som kan iaktas i till exempel en film – som när hjälpen klar sig på hakan eller en statist passerar ett övergångsställe i bakgrunden. Men de händelser som faktiskt har betydelse för berättelsens framåtskridande, så kallade *signifikanta händelser*, måste vara urskiljbara och logiskt ordnade. Som bland andra Barthes (1977) pekar ut, kan ett händelseförlopp ordnas i ett slags hierarki av mer eller mindre bärande händelser.

Hur kan man då som åskådare/läsare veta vad som är en signifikant händelse? Vilka grepp använder sig författarna av för att bygga upp en rimlig förståelse av berättelsen? För att komma åt dessa frågeställningar gör man inom narrativ teori åtskillnad mellan *berättelse* och *diskurs* – vilket är detsamma som distinktionen mellan *vad* som berättas och *hur*. Berättelsen består av en serie *händelser* inom vilka särskilda *aktanter* agerar i vissa miljöer och under vissa givna omständigheter. En "händelse" kan här definieras som en förändring från ett tillstånd till ett annat (jfr Todorov, 1978/1990; Rimmon-Kenan, 1983). "Aktanter" behöver inte nödvändigtvis vara enskilda mänskliga karaktärer, utan kan även utgöras av kollektiv, materiella ting, naturkrafter, etc. Dessa är berättelsens huvudkomponenter. Det är sedan kursen, utarbetad av författaren, som bestämmer enligt vilka formler händelseförloppet ska presenteras. Ett illustrativt exempel i detta sammanhang är nyhetshändelser, vilka kan återberättas ur flera olika perspektiv och med hjälp av olika dramaturgiska grepp. Så kan ett och samma händelseförlopp ges en mer sensationsbetonad och personifierad gestaltning i kvälls-

press än i morgonpress – även om både huvudhändelser, aktanter och miljöer är de samma.

Begreppet diskurs betyder således ungefär detsamma som *dramaturgi*.⁵ Det är genom diskursen som läsaren gör antaganden om hur olika element i berättelsen förhåller sig till varandra, det vill säga hur berättelsen är uppbyggd. Som Bordwell (1985) påpekar i sin bok *Narration in the Fiction Film*, räcker det med två händelser för att vi som läsare ska börja söka efter eventuella kopplingar mellan dessa – och det är diskursen som avgör om vi finner några, samt i sådana fall hur de ser ut.⁶ Man kan säga att våra förväntningar guidas av diskursens ledtrådar. Enligt Bordwell kan dessa ledtrådar delas in i tre olika moment: *narrativ logik, tid och rum*.

Det förstnämnda momentet handlar om orsakssambanden mellan olika händelser. En fullt logisk-berättelse är uppbyggd på så vis att en viss händelse kan förklaras som en konsekvens av en annan händelse, en aktants karaktärsdrag eller något annat slags lagbundenhet. Typexemplet kan hämtas från mordgåtor och andra kriminalberättelser där man som läsare hela tiden söker efter motiven för de handlingar som utförs. Å ena sidan kan diskursen då hjälpa oss att se dessa kausala samband, så att berättelsen blir fullt begriplig. Som mordgåta betraktad skulle detta emellertid inte bli en särskilt spännande berättelse, utan snarare ett slags dokumentär rapport. Å andra sidan kan diskursen undanhålla särskilda nyckelfakta, så att de kausalsamband som trots allt bär upp berättelsen förblir oklara ända fram till upplösningen. Diskursen kan då sägas fungera som ett slags verktyg för att manipulera läsarens förståelse av kausaliteter, så att han eller hon misstänker fel person för att vara mördaren.

5 Inom narrativ teori har diskursbegreppet en delvis annan innebörd än inom till exempel Michel Foucaults poststrukturalistiska teori om hur diskursen styr språk – eller, hur språkbruket i olika sammanhang beror på givna diskursiva konventioner (jfr t ex Hall, 1997: 41). Inom det medvetenskapliga forskningsfältet har så kallade diskursanalyser, som på liknande vis intresserar sig för vilka konventioner och makrelationer som styr budskapen i media, blivit vanligare framför allt under 1990-talet (se t ex Fairclough, 1995). Jag har dock valt att lämna detta perspektiv utanför boken.

6 Här bör noteras att Bordwell använder de ryska formalisternas ursprungliga benämningar "fabula" och "syuzhet" istället för "berättelse" respektive "diskurs".

Diskursen bestämmer också berättelsens temporala egenskaper – dess tid. Detta har framför allt att göra med att bestämma relationen mellan berättelsens tid och berättandets tid, eller mellan *berättelsetid* och *diskurstid*. Medan berättelsetiden är den tid som själva händelseförloppet tar i "verkligheten", är diskurstiden den tid som läggs på berättandet. I en film eller ett TV-program är diskurstiden fixerad, bestämd av regissörer och producenter, medan den hos skrivna texter ytterst bestäms av läsaren. Läsaren kan förvisso inte gå in och ändra i vad som ska berättas (även om detta nu förekommer i så kallade hypertextromaner på nätet), men han eller hon har åtminstone möjlighet att hoppa i handlingen, skumma igenom vissa delar och så vidare. Annars är det diskurstiden som styr såväl berättelsens *sekvens* som händelsernas *duration*. En serie händelser behöver inte presenteras i sin kronologiska ordning, utan kan kastas om på olika vis för att uppfylla författarens dramaturgiska strävanden. Ibland kan det vara effektivt att ge upplösningen redan i inledningen, för att sedan spela upp bakgrunden till denna. En annan typ av sekvens är att ge korta tillbakablickar under berättelsens gång, och på så vis successivt framlägga nya förståelsegrundande fakta.

Vad gäller durationen, är den framför allt laborerbar inom film- och TV-berättande. Enligt Chatman (1978) kan relationen mellan diskurstid och berättelsetid ordnas på fem olika sätt (jfr även Genette, 1980):

1. *Summering (summary)*: Diskurstiden kortare än berättelsetiden. Framför allt förekommer detta slags komprimering i form av verbalt berättande; när en person muntligen återger ett skeende. I rent bildberättande förekommer det sällan att man spelar upp händelser i förhöjt tempo.
2. *Ellipsis (ellipsis)*: Diskurstiden är noll, vilket gäller i filmklipp från en scen till en annan. Man hoppar alltså över händelser som inte är av relevans för berättelsen.
3. *Scen (scene)*: Diskurstid och berättelsetid är lika. I filmade dialoger, dokumentära klipp eller liknande följer man skeendena i realtid. Även om det ofta förekommer klipp i filmningen mellan olika kameravinklar kan det alljämt vara fråga om en och samma scen.
4. *Utsträckning (stretch)*: Berättelsetiden är kortare än diskurstiden. Typexemplet är här *slow motion* – en teknik som främst används för att understryka eller nyansera ett dramatiskt ögonblick.

5. *Paus (pause)*: Berättelsetiden är noll, vilket i visuellt berättande består i att man fryser bilden. I talad eller skriven text kan ett visst ögonblick målas upp i utdragna beskrivningar, som på sätt och vis kan sägas motsvara en filmisk paus.

Bordwells tredje diskursiva kategori handlar om rumsliga förhållanden. Å ena sidan kan författaren/regissören genom diskursen klargöra rumsliga förhållanden, så att vi som läsare lätt kan förstå hur olika aktanter förhåller sig till varandra, vart olika karaktärer är på väg och så vidare. Å andra sidan är det också möjligt att undanhålla central rumslig information, så att det exempelvis förblir oklart var en utpressare i ett kidnappingsdrama gömmer sin gisslan. Rumsliga beskrivningar handlar således om att contextualisera eller inte contextualisera de händelser som äger rum.

Vidare understryker Bordwell att de elektroniska medierna har genererat allt fler möjligheter att laborera med diskursiva egenskaper. Framför allt utformningen av temporala och spatiala förhållanden har förändrats, på så vis att man idag ofta har en mer komplex berättarstruktur, ett högre tempo med fler klipp, mer avancerade filmningar och specialeffekter, och så vidare. Mot denna bakgrund menar Bordwell att det vid sidan om diskursen även är nödvändigt att tala om berättandets formspråk, eller dess *stil (style)*. Genom att utveckla en viss ljud- och bildmässig estetik kan filmproducenter skapa specifika stämningar och effekter, som understryker eller problematiserar berättelsens inbyggda dramatik. Ett sorgligt skeende, som till exempel en begravningsceremoni, kan intensifieras genom dunkla färger och nedstämd musik. Men det kan också kompliceras genom att gestaltas på ett mer okonventionellt vis. Nya och oväntade konnotationsmönster, baserade på till exempel ironi eller satir, kan därigenom etableras. I moderna medier har den tekniska gestaltungsformen fått en betydelse som man inom traditionell litteraturvetenskap knappast kunde förutse.

Trender i medieberättandet: intensifiering eller upplösning?

Man skulle lätt kunna tro att Propps tidiga analyser av ryska folksågor är föråldrade. Idag fylls ju vår vardag med så oändligt många fler berättelser, vilka dessutom är berättartekniskt mer avancerade än folksagan. Parallellhandlingarna har blivit flera. De tekniska specialeffekterna har blivit alltmer sofistikerade. Men likafullt bär även dramadokumentärer, science fiction-filmer, situationskomedier, tvåloperor och dokusåpor på sin egen genrebestämda berättartlogik. Och med hjälp av narrativ teori kan man komma åt dessa strukturer. Det är också genom narrativ teori man lämpligen kan komma underfund med hur mediekulturen har kommit att förändra berättandet på ett övergripande plan – liksom hur medieberättandet i sig själv utvecklas. Som avslutning på detta resonemang vill jag därför framhålla två övergripande trender inom mediekulturen.

För det första kan man konstatera att expansionen av mediesystemet har fört med sig att allt fler skeenden görs till objekt för dramaturgisk konstruktion – att berättandet på det hela taget *intensifieras*. Som ett uttryck för detta kan man till exempel se att nyhetsförmedling och andra former av journalistisk dramatiseras i allt högre grad. Bland annat har ett flertal forskare kunnat visa hur TV-nyheter generellt utvecklats från att främst visa "talande huvuden" och filmade inslag, till att inbegripa allt fler berättarröster och tydligare dramaturgiska klimax. I synnerhet gäller denna utveckling den kommersiella sektorn, vars krav på publikmaximering implicerar en mer publikfriande rapporteringsform (se t ex Djerf-Pierre, 1996; Hjarvard, 2001; Ojajärvi, 2001). Denna utveckling har även kritiserats hårt från olika håll, bland annat av postmodernistiska tänkare som Baudrillard (1983b, 1995) och Kroker (1985), vilka menar att den starka fokuseringen vid dramatik och form utarmar själva budskapet (se vidare kapitel 6). Publiken konsumerar verkliga skeenden som vore de fiktion och underhållning. Särskilt långt har denna utveckling drivits inom nyare genrer som "reality-shows" och "dokusåpor", där mer eller mindre autentiska skeenden konstrueras enligt dramaturgiska scheman. Vardagen för yrkesgrupper som sjukhuspersonal och kriminalpoliser omvandlas till TV-dramatik (se även Jansson, 1999).

En annan aspekt av intensifieringstendensen är att en stor del av dagens TV-berättande inbegriper ett flertal olika parallellhandlingar. Om den traditionella folksagan återgav en avgränsad berättelse i dess kronologiska följd, inbegriper TV-ålderns genrer ofta överlappande berättelser som på olika sätt vävs samman. Det tydligaste exemplet är tvåloperor, där de olika berättelserna skapas utifrån ett nätverk av mänskliga relationer och öden (jfr Geraghty, 1991) – vanligtvis kopplade till ett gemensamt rumsligt eller socialt nav (såsom en familj, ett bostadsområde eller ett företag). Även bakom detta förhållande kan man urskilja ett par viktiga kommersiella förklaringar. Dels kan man genom parallellhandlingar skapa en serie som i princip aldrig tar slut: om en viss berättelsestråd nått sitt slut, finns det alltid flera i nätverket som måste följas upp. Publikens blir på så vis tvungen att se även nästa avsnitt, i väntan på en aldrig stundande slutlig lösning (jfr Feuer, 1992). Dels kan man genom parallellhandlingar attrahera en bredare publik, i det att man skapar fler alternativa identifikationspunkter. Framgången för en klassisk TV-serie som *Dallas* kan bland annat förstås mot bakgrund av att man lyckades attrahera såväl en manlig som kvinnlig publik. Detta berodde i sin tur på att serien förenade klassiska cowboy-teman och berättelser om den "manliga" maktkampen inom oljebranschen med mer "kvinnliga" ingredienser som familjeintriger och kärleksrelationer (jfr t ex Ang, 1985).

För det andra kan man skönja en tendens till *upplösning* av berättandets traditionella struktur. Med detta avser jag inte det faktum att nyheter dramatiserar, eller att antalet parallellhandlingar i TV-fiktion ökar. Upplösningstendensen handlar snarare om att en rad tidigare bärande distinktioner problematiseras. Som exempel kan här nämnas begrepp som *flöde (flow)*, *collage* och *interaktivitet*. Flödesteorin presenterades ursprungligen av den brittiske kulturforskarer Raymond Williams 1974, och byggde på en analys av utformningen av programutbudet i brittisk television. Huvudpoängen var att det hade ägt rum en successiv upplösning av de tydliga avgränsningar som tidigare skilde programmen åt. Istället för att understryka början och slutet på programmen genom svarta rutor och tydliga presentationer, hade man utvecklats mjukare audiovisuella övergångar, så att det ena programmet så att säga fortsatte in i det följande. Sedan 1970-talet har denna trend hållit i sig, inte minst

inom kommersiella kanaler, där trailers, reklamfilmer och påannonser utformas och placeras på ett sådant sätt att gränserna mellan de olika berättelserna ska bli så otydliga som möjligt. Allra tydligast kan denna upplösning konstateras i musikkkanaler som MTV, där enskilda programpunkter är mycket diffust avgränsade. Utbudet når tittarna som ett sammanhängande flöde, snarare än som distinkta segment.

Det är också på musik-TV-kanalerna som vi finner de tydligaste exemplen på collagetekniken. Förutom att stora delar av musikutbudet bygger på återanvändning, parafrafer och samplingsar, är musikvideor ofta uppbyggda kring en mängd frikopplade teman, vilka inte alltid behöver ha en berättarlogisk relation till varandra. Rent kronologiska berättelser är relativt ovanliga. Budskapet kommuniceras istället via associativa länkar mellan de olika bild- och berättelsefragmenten (jfr Kaplan, 1987). Härigenom utmanar musikvideons olika diskurser således både den kausala, temporala och spatiala logiken som kännetecknar till exempel en saga – och problematiserar tillika definitionen av en berättelse.

Slutligen kan berättarstrukturens upplösning kopplas till den ökande interaktiviteten som nya elektroniska medier fört med sig. Som redan nämnts, finns det idag så kallade hypertextromaner att läsa på Internet, där man som läsare själv kan påverka berättelsens framåtskridande genom att välja mellan alternativa utvecklingsscenarion. Man kan säga att dessa romaner befinner sig i gränslandet mellan skönlitterär text och dataspel. Ett annat påtagligt exempel är framväxten av dokusåpa-genren, där möjligheterna till interaktivitet utnyttjas på två huvudsakliga sätt. I ett program som *Baren* använder man sig dels av Internet, där man som tittare kan följa händelserna genom olika webb-kameror dygnet runt. Detta betyder att man som tittare själv blir medproducent, i det att man väljer vilka händelser som ska visas. Dels använder man sig av telefon- och Internetomröstningar för att fördela tävlingsuppdrag mellan olika deltagare, samt för att rösta ut deltagare ur berättelsen. Publikens/läsarna blir härigenom aktiva i narrativets skapande; de avgör ödet för de olika aktanterna. Man skulle till och med kunna säga att de blir en del av narrativet; de dras själva in som aktanter i berättelsen.

Samtliga dessa upplösningstendenser kan betraktas som aspekter av en postmodern kulturell karakteristik – ett mer flytande estetiskt tillstånd, där moderna gränser alltmer suddas ut. Vi får därför anledning att återkomma till dessa processer i kapitel 6.

Genreteori

Som vi redan har kunnat se, finns det klara kopplingar mellan semiotik, narrativ teori och genreteori. Flera av resonemangen ovan har snuddat vid genrebegreppet, på så vis att olika teckenkonstellationer och olika narrativa strukturer kännetecknar olika genrer. I framställningen har jag även nämnt ett antal olika texttyper – såsom dokusåpor, tvåloperor och TV-nyheter – vilka samtliga skulle kunna betecknas som genrer. Men vad är då en genre? Hur vet man vilken genre en viss text tillhör? Och vad har genren egentligen för funktion?

För att kunna besvara dessa frågor – och därigenom även kunna se hur genreteori kan tillämpas inom mediestudier – är det först och främst viktigt att bli medveten om att genrebegreppet kan användas på olika sätt och tillika har studerats utifrån olika perspektiv. Efter att ha utvecklat denna distinktion, som huvudsakligen handlar om att skilja mellan *teoretisk* och *historisk genre*, kommer jag leda diskussionen vidare in på frågan om genrerernas dynamiska karaktär; den successiva förskjutningen av dominerande genreuppfattningar och tillkomsten av nya genrer. Avslutningsvis följer en kritisk problematisering av genrerernas funktion i samhället, som bland annat handlar om deras betydelse för reproduktionen av dominerande ideologier.

Teoretisk och historisk genre

Ordet genre härstammar från grekiskans *genus*, som betyder slag eller sort. Att dela in texter i genrer skulle således kunna vara det samma som att sortera eller klassificera dessa texter – att utifrån olika textuella egenskaper sammanföra olika litterära verk till

enhetliga grupper. Inom litteraturvetenskapen har genrebegreppet traditionellt tjänat detta sorterande syfte. Redan Platon framhöll att all skönlitterär framställning kan hänföras till tre grundgenrer: lyrik (*diegese* – enbart författarrösten talar), dramatik (*mimesis* – enbart fiktiva personer talar) och epik (till exempel *Illiaden* eller den mer sentida romanen, där både författaren och fiktiva personer talar) (Ledin, 1996: 8 och Palmer, 1990: 6). Genom att analysera förhållandet mellan dessa tre egenskaper är det möjligt att klassificera en lång rad texter, så länge man inte avser att göra åtskillnad mellan huruvida det som skrivs är fiktion eller verklighet. I ett sådant fall skulle istället Aristoteles distinktion mellan representativa (efterliknande) och narrativa (poetiska) texter lämpa sig bättre.

Idén att genom en abstrakt analys av olika textelement tillskriva litterära verk en viss genretillhörighet, har under en lång period varit förhärskande inom litteraturvetenskapen. Många har velat hävda att genren finns inneboende i den enskilda texten som ett slags universellt giltigt klassifikation och att det därför är eftersträväsvärt att försöka upprätta konsekventa och statiska ramar för olika genrer – ett slags genrerernas grammatik. För den som till exempel vill analysera hur texter har utvecklats över tid, må ett sådant teoretiskt system vara ett funktionellt verktyg.⁷ Problemet är bara att detta perspektiv inte tar hänsyn till att olika texter i olika historiska skeden har tillskrivits olika egenskaper och därmed också givits olika genreklassificeringar. Vad som ur strikt teoretisk synvinkel leder till att två texter klassificeras som tillhörande en och samma genre, behöver således inte innebära att de i praktiken eller "i folkmun" har givits samma etikett. Så skulle det, för att ta ett grovt exempel, inte vara särskilt meningsfullt, om än teoretiskt korrekt, att placera både Molières *Tartuffe* och actionkomedin *Den nakna pistolen* inom Platons dramagenre. Läser man en nutida katalog över videofilmer, kännetecknas kategorin "drama" av helt andra egenskaper än de som återfinns i *Den nakna pistolen*, och när *Tartuffe* skrevs, var det inte enbart som ett drama utan även som en samhällssatir. Att skapa ett teoretiskt analysverktyg som är nyanserat nog för att hålla

7 I en medievetenskaplig kontext har till exempel Ekecrantz och Olsson (1994) använt en liknande teoretisk kategorisering för att beskriva den svenska dagspressjournalistikens utveckling under 1900-talet. Genrebegreppet förekommer emellertid inte i deras studie.