



LUNDS
UNIVERSITET

Lunds Universitet
Medie och kommunikationsvetenskap
MKV 404:3
Magisteruppsats 10 poäng
VT 2007

De levande döda

Tecken, Myter och Levande Legender

Handledare:
Fredrik Miegel
Examinator:
Peter Dahlgren

Författare:
Michael Rübsamen

SAMMANFATTNING

Uppsatsens titel:	De levande döda – Tecken, Myter och Levande Legender
Seminariedatum:	2007-06-07
Kurs:	MKV 404:3 Magisteruppsats 10 poäng
Författare:	Michael Rübsamen
Handledare:	Fredrik Miegel
Examinator:	Peter Dahlgren
Nyckelord:	Diskursanalys, Offentliga Personer, Paparazzi, Post-strukturalism, konsumtion
Syfte:	Uppsatsen syftar till att undersöka och problematisera den diskurs som reglerar konstruerandet av tecken och myter från offentliga personer. Uppsatsens mål är att utveckla befintliga teoretiska resonemang för att förstå diskursens återverkningar i verkligheten
Metod:	Uppsatsen är baserad på teoretiskt resonerande med stöd av befintliga teorier. Observationer från verkligheten fungerar som stöd för resonemangen som förs.
Teori:	Uppsatsen är byggd på litteratur om post-strukturalistisk samt postmodern teoribildning. I analysen används teorier om det hyperreella och simulacra, tillsammans med feministisk konstvetenskap samt Zygmunt Baumans moralteoretiska perspektiv.
Slutsats:	Skvaller konsumeras som historier. Historierna är baserade på tecken och myter som konstruerats inom en diskurs. De offentliga personerna avhumaniseras till ett slags levande döda, vilket möjliggör konsumtionen. Genom konsumtionen legitimeras diskursen på två plan: Dels legitimeras myterna om kvinnan, dels legitimeras produktionen av skvallret och dess metoder

"That is not dead which can eternal lie
And with strange aeons even death may die."
– H. P. Lovecraft

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

KAPITEL 1	
INLEDNING	4
1.1 Problem.....	5
1.2 Syfte.....	5
1.3 Tillvägagångssätt	5
1.4 Stil och poängrikedom – kan man göra så här?.....	7
KAPITEL 2	
UTGÅNGSPUNKTER FÖR TÄNKANDET	9
2.1 En post-strukturalistisk ansats.....	9
2.2 Dikotomier och ”Den Andre”	10
2.3 Derrida, skillnad och närvaro	10
2.4 Diskurs och Myter	12
2.5 En Postmodern världsbild	12
2.6 Hyperrealitet – ”It’s almost like reality”	13
2.7 Simulacrum – den simulerade kopian.	14
KAPITEL 3	
EN RESA GENOM DET LJUVA LIVET – ETT SORTS ANSLAG	15
KAPITEL 4	
SKAPANDET AV TECKNET	19
4.1 Vad finns i ett namn?	19
4.2 Det närvarande tecknet – den frånvarande personen.....	23
4.3 Inramning.....	25
4.4 Vad finns i ett tecken? Hur tecken kan läsas och myter förstås	26
4.5 Myterna om Kvinnan – Neutralisering av sexualiteten	28
KAPITEL 5	
EN RESA GENOM DET HYPERREELLA	32
5.1 De Levande Döda.....	32
5.2 ”Faith in fakes” – en lek med ord.....	32
5.3 ”Faith” in den Andre.	33
5.4 Gynning och Rosing – Madonnan och Horan.....	35
5.5 Den totala avsexualiseringen– ”Nur tote Frauen sind schön”.....	36
5.6 Diskurs – roller för de levande döda	38
5.7 Behovet av voyeuren.....	40
5.8 ”Vi lydte bara order”	41
KAPITEL 6	
SAMMANFATTANDE ANALYS OCH SLUTDISKUSSION	43

LITTERATURFÖRTECKNING

KAPITEL 1

Inledning

När jag går till bussen på morgonen för att sätta mig och åka till Lund passerar jag ett antal tobaksbutiker som säljer tidningar. Från löpsedlarna följer kalla ögon och frusna leenden mig medan jag kan läsa om prinsessor, Britney Spears eller de senaste skandalerna i Let's Dance. Jag vet vilka dessa människor är. Man skulle nästan kunna säga att jag känner dem. Jag ser deras liv utspelas i nöjesbilagor, i teverutor och på löpsedlar. Jag läser om Linda Rosings skönhetsoperationer och hennes stormiga förhållande med Fadde. Jag får veta att Carolina Gynnings bröstimplantat finns att köpa på E-bay. Paris Hilton har en ny hund. Pamela Anderson har fått celluliter. Victoria Beckham, Posh Spice, rasar i vikt. Hennes vänner är oroliga. Så här bor Kronprinsessan Victorias kompisar. Lindsay Lohans mamma driver henne till alkoholism. Lindsay Lohan är beroende av sex. Lindsay Lohan talar ut. Anna Nicole Smiths barn hade en pappa. Jennifer Aniston petar sig i näsan.

Varenda dag översköljs jag av små och stora händelser. En promenad genom stan kan leda till insikter om personer jag aldrig träffat men som jag ändå på något sätt känner ("Jaså, hon ska ha barn?"). En annan löpsedel kan tvinga fram en ilsken respons ("Men varför skiljer hon sig? Hon verkade ju så lycklig!"). Någon gång kanske en attack leder till att man köper sig en tidning ("Man blir ju nyfiken!"), och en omedelbar besvikelse över att Bert Karlsson faktiskt inte fysiskt hoppat på Micke Persbrandt som löpsedeln förledde en att tro. När man så har köpt sin tidning förundras man över de taffligheter som kända människor gör och man frågar sig varför man betalat goda pengar för att få veta mer om Madonnas nya adoptioner. Slutligen förundras man över journalisterna som skriver skvallret och fotografierna som fanatiskt följer vartenda steg och ivrigt dokumenterar varenda ny cellulit, nip-slip, eller restaurering på avgiftningsklinik ("Hur orkar de? Hur kommer det sig att de får hålla på?").

1.1 Problem

Kanske jag skapar ett problem där inget finns. Kanske det är så att vår relation till offentliga personer är helt oproblematisk. Men jag tycker inte det. Eller rättare sagt, jag tycker att det är viktigt att kritiskt reflektera över de löpsedlar och de personer vi har en relation till utan att någonsin ha träffat dem. Just för att relationen mellan läsare och kändis verkar så oproblematisk anser jag att det finns fog för att kritiskt titta närmare och diskutera den.

I grunden började mitt intresse för detta ämne med Anna Nicole Smiths död i februari 2007. Det slog mig när jag läste dödsrunorna om henne att det inte var en nyhet jag läste. Det var ett drama. Hennes liv som det framställdes kunde likaväl ha varit en grekisk tragedi, med alla element som tillhörde det. Det fanns teman som var odödliga såsom den fattiga flickan som träffade en rik man som hon gifte sig med. Där fanns otrohet, oäkta barn och ond bråd död. Dramaturgin kunde likaväl vara hämtad från Hollywood. När jag så fortsatte att reflektera insåg jag att det inte bara var Anna Nicole Smiths liv som påminde om en såpopera. Det finns massor av historier där karaktärerna inte längre är personer av kött och blod utan endast spelar roller i utdragna dramer. Varje drama kräver en dramaturgi som publiken kan känna igen sig i. Denna dramaturgi som styr hur historier konstrueras får mycket påtagliga konsekvenser för de personer som utsätts för den. Därför är det också viktigt att reflektera över den.

1.2 Syfte

Uppsatsen syftar till att undersöka och problematisera den diskurs som reglerar konstruerandet av tecken och myter från offentliga personer.

Uppsatsens mål är att utveckla befintliga teoretiska resonemang för att förstå diskursens återverkningar i verkligheten.

1.3 Tillvägagångssätt

I den här uppsatsen har jag varit inspirerad och influerad av franska poststrukturalister såsom Baudrillard, Derrida och Foucault för att nämna några. Främst har jag influerats av deras sätt att presentera sina texter, vilket har lett till att texten är skriven i en mer prosaisk stil. Jag hoppas att det inte stöter bort

läsaren. Men att jag har influerats av franska teoretiker innebär också att jag att presenterar den här uppsatsen med utgångspunkt i teoretiska resonemang, där exempel hämtade från verkligheten fungerar för att klargöra mina resonemang snarare än att förklara verkligheten med hjälp av teorier.

Ehn och Löfgren skriver i sin bok *Kulturanalys* (1982) att analys av kulturella fenomen handlar om att göra sig oförstående inför det som verkar självklart. Att ta en naiv pose och försöka bortse från de kulturella glasögon vi ständigt bär med oss. Tolkning är nyckelordet. Man måste försöka se företeelser *som* någonting.

Det vardagliga livet har varit utgångspunkten för mitt arbete. Jag har observerat och tänkt över det som jag ser, tänkt över varför jag tänker som jag tänker. Därefter har jag suttit ned med teorier och försökt bygga en teoretisk referensram inom vilken jag har kunnat resonera. Därefter har jag reflekterat. Jag har letat efter återkommande teman, både bland skvallertidningar, historier om kändisar och saker jag tar för givna när jag läser dem. Dessa teman har jag sedan placerat i referensramen och låtit teorierna belysa de teman jag studerat. Någonstans har det funnits luckor som jag har försökt att fylla genom mina resonemang.

För att tala i metaforer har jag tänkt mig att jag tittar i en spegel som visar verkligheten. Men spegeln är inte objektiv. Den är en diskurs. Och hur diskursen är utformad avgör hur verkligheten uppfattas. Spegelns vinkling och utformning gör att reflektionen som visas är olika, beroende på var man står när man tittar. Målet har varit att förstå hur spegeln reflekterar verkligheten genom att titta på de reflektioner den visar oss. Därefter har jag försökt att se *genom* spegelglaset och försökt se vad som finns där bakom. Jag har letat efter de reflektioner spegeln inte visar. Att presentera ”sann” kunskap är inte det som den här uppsatsen syftar till, snarare är det att reflektera över sådant alla redan ”vet”.

1.4 Stil och poängrikedom – kan man göra så här?

Kan man skriva en uppsats som inte är byggd på empiri? Jag hävdar det enkla svaret: Det beror väl på vilken utgångspunkt man har och vilket syftet med uppsatsen är?

Stilen kommer som sagt att vara mer prosaisk än den kanske skulle vara om jag skrivit en uppsats där kvantitativa data kunnat presenteras. Jag kan inte sticka under stol med att det var en av utmaningarna med att ta sig an detta projekt. Men det var också en del av lockelsen. Om en teoretiskt baserad uppsats kan öppna ögonen för något som verkar självklart, samtidigt som den är läsvärd för sin egen skull har jag lyckats.

Mats Alvesson och Kaj Sköldbberg skriver i sin bok *Tolkning och Reflektion* (1994) om *poängrikedom* som ett mål för den mer tolkningsinriktade forskaren. De menar att en fruktbar position är att vi inte skall stirra oss blinda på den absoluta sanningen utan vara minst lika inriktade på att skapa en förståelse och använda oss av tolkning som en möjlighet att beskriva världen. Istället för att försöka komma med absoluta sanningar som inte finns bör vi försöka fylla vår forskning med så många poänger som möjligt som möjliga förklaringar inom ett visst ämne. Man skulle kunna säga att deras utopi är att läsaren av texten skall få aha-upplevelser av att läsa texten. Ju fler ”Aha” läsaren häver ur sig under läsningen, desto fler poänger har forskaren lyckats lyfta fram. Det är också det som är ambitionen med denna uppsats.

Alvesson och Sköldbberg skriver att konsten är att behärska teorier och använda dem kreativt för att bygga ett resonemang. Genom att använda sig av flera teorier som kan kombineras på ett kreativt sätt, samtidigt som forskaren kritiskt reflekterar över sina resonemang kan intressanta poänger framhävas. Att reflektera över vad man gör och hur man gör det är det grundläggande i detta resonemang.

Fredrik Hurtig (2004) använder en intressant liknelse för att beskriva uppsatsen. Han liknar analysen vid en musikalisk komposition, där varje del skall klinga i

harmoni med helheten. På så sätt blir en slitning i tolkningen också till en dissonans i kompositionen. ”Tolkning handlar alltså till stora delar om att inte sjunga falskt” (Hurtig, 2004. s. 35). Jag hoppas kunna väva en intressant väv av resonemang kring våra offentliga personer genom att kombinera teorier som fungerar som glasögon med teorier som beskriver en verklighet. Förhoppningsvis kommer det både intressera läsaren och skapa ett flertal aha-upplevelser.

KAPITEL 2

Utgångspunkter för tänkandet

I den här avdelningen kommer jag att presentera de utgångspunkter som mina resonemang utgår ifrån. Det är inte särskilt meningsfullt att skilja mellan metod, teori och analys i denna uppsats och eftersom gränsen kommer att bli flytande har jag valt att kalla denna avdelning för utgångspunkter för tänkandet.

2.1 En post-strukturalistisk ansats

Jag kommer att resonera kring konstruktionen av tecken. Redan där har jag tagit en utgångspunkt i ett klassiskt teoretiskt resonemang, nämligen det kring hur vi uppfattar vår värld och hur vi skapar mening ur den. Hade jag skrivit 'jag vill studera hur tidningarna skriver om kända personer' hade jag signalerat en mer empirisk ansats, trots att jag i stort sett gör ungefär det. Istället kommer jag att resonera, mer än försöka visa hur något står till i världen. Min tanke är snarare att försöka väcka fler frågor än jag ger svar. Det viktiga för min del är reflektionen som jag hoppas kunna väcka genom resonemang och teser.

Att tänka post-strukturalistiskt innebär att reflektera över tecknet och språket (Alvesson & Sköldberg, 1994). Hur språket används, hur betydelser och meningar skapas. Det innebär att undersöka diskurser och försöka förstå dem, reflektera över hur en diskurs påverkar oss i vårt dagliga liv. För det är ju inte så att ett tecken enbart är en skriven bokstav. Ett tecken är något som bär en mening. Och eftersom även våra handlingar kan ses som meningsbärare, blir också vårt handlande en del i en diskurs (Fairclough & Chouliaraki, 1999).

Jag kommer att utgå från att vår kunskap, vårt vetande, är socialt konstruerat. Begreppet text kommer i det här fallet att användas som en kombination av tecken, och skall inte förväxlas med en skriven text. En text kan vara en kombination av bilder, en kombination av praktiker, en kombination av verbala uttryck som betecknar någonting. Men jag skall försöka att inte låsa in mig själv enbart i ett introvert navelskådande angående språket, utan även försöka att

reflektera över de konsekvenser meningsskapande praktiker får i den verkliga världen.

2.2 Dikotomier och ”Den Andre”

När vi ser på världen tenderar vi ständigt att dela upp den (Thurén, 1995). Att dela upp världen i kategorier är det grundläggande sättet som vi skapar mening i tillvaron. Det allra mest grundläggande sättet att kategorisera världen är genom att skapa dikotomier, att tudela världen. Detta är ett begrepp som kommer att återkomma många gånger under uppsatsens gång. En av de allra enklaste dikotomierna och också den mest slitstarka är att dela upp världen i ”vi och dem”. Ur det kommer också begreppet ”Den Andre” som är en tung grundsten i vårt sätt att se på världen.

I begreppet ryms de vi själva identifierar oss med och framför allt de vi *inte* identifierar oss med. Vi använder oss av den Andre för att antingen idealisera eller degradera den som inte är som oss. Svensken ser invandraren som den Andre. Feminister ser Patriarkatet som den Andre. Den laglydige medborgaren ser brottslingen som den Andre. Som synes finns flera olika sätt att betrakta denne. Antingen som farlig, den vi skall vara rädda för eller den underlägsne, den som inte följer samhällets normer. Men det finns också en möjlighet att vi skapar idealiserade schablonbilder av den Andre, såsom den glamorösa skådespelaren, den lyckliga modellen, det exotiska Goa eller den gamla goda tiden.

2.3 Derrida, skillnad och närvaro

Då kan man fråga sig hur ”den Andre” och dikotomier har med vårt tänkande och diskursanalys att göra. För att svara på den frågan vänder man sig till Jacques Derrida som är en av de tänkare som räknas som föregångare inom det post-strukturalistiska tänkandet. I min läsning av Derrida (1967/1978; 1982; 1967/1991) har jag tagit hjälp av såväl Miegel & Johansson (2002) som Alvesson & Sköldberg (1994) för att bringa reda i de ganska abstrakta resonemangen.

I *Rösten och fenomenet* (1967/1991) beskriver Derrida hur vårt språk är baserat på dikotomier. Framför allt utgår han från att det i varje dikotomi finns ett begrepp vars konnotation är högre värderad än det andra. Som exempel kan nämnas ljus/mörker, rik/fattig, natt/dag, närvaro/frånvaro. Just den sista dikotomin närvaro/frånvaro anser han är av extra stort intresse. Han menar att närvarande har en betydligt högre värdering än frånvarande.

De tidiga strukturalisterna utgick från att språket var baserat på talet, vilket ju naturligtvis kräver närvaro. Detta var högre värderat än skriften, som inte kräver närvaro. Strukturalisterna utgick från att alla tecken hade en yttre referent, *en ytterst närvarande princip* som Derrida uttrycker det, och det var det som tecknet refererade till. Att det var talaren som skapade mening genom sin röst och sitt tal. Derrida vände sig emot denna ytterst närvarande princip.

Tecknet kan inte förstås i relation till en ytterst närvarande princip, argumenterade han. Tecknet kan endast förstås i relation till andra tecken. Utan en kontext är tecknet i sig utan mening, men det får mening när det *läses* i relation till andra tecken. När tecknet läses i relation till andra tecken får det olika mening beroende av kontext. Författaren till en skriven text har ingen kontroll över innebörden, när han lämnar den ifrån sig.

På så sätt, menar Derrida, refererar alltid tecknet *till något annat än sig självt*. Tecknet syftar alltid till allt det som det *inte betecknar*. Ljus är alltså egentligen frånvaron av mörker, rik betyder att man inte är fattig och så vidare. Tecknets närvaro kräver alltså frånvaro av allting annat. Det är just i själva bildandet av denna skillnad mellan närvaro och frånvaro som Derrida hävdar att meningen konstrueras. Derrida vill med detta visa att det inte finns någon slutgiltig yttre princip som tecknet är avhängigt av. Den rena närvaron, den yttre världen, existerar inte, utan vi måste själva konstruera tecknets mening genom relationen till andra tecken (Derrida, 1982).

Derrida försökte att visa på tecknets referenslöshet genom den yttre världen genom att konstruera ett tecken, *différance* utan en yttre närvarande princip. Men kritiken mot honom är att han ändå hamnar i samma fälla som han försökte

undvika, nämligen den att närvaron av *différance* kräver en frånvaro av någonting annat. Men jag vill ändå hänga kvar i två viktiga poänger. Dels att läsandet skapar tecknets innebörd, inte produktionen, dels att det är i skillnaden mellan närvaro och frånvaro som betydelsen uppkommer.

2.4 Diskurs och Myter

Fairclough (1995) menar att i varje diskursanalys finns två val att göra. Det ena är att titta på det enskilda kommunikativa handlandet, det vill säga den enskilda artikeln och försöka spåra diskursen där. Det andra är att försöka analysera den diskursiva ordningen i sig. Att analysera ramarna för det kommunikativa handlandet, snarare än handlandet i sig. Det är det som jag kommer koncentrera mig på genom att använda Roland Barthes teorier om tecknets relation till myten. Det finns en tradition bland feminister och konstvetare att spåra konstruerandet av diskurser till forntida myter. Därför kommer jag att låna begrepp från såväl konsthistoria som kvinnoforskning för analysen av diskursen. När man så diskuterar hur diskursen formar vårt tänkande är det svårt att inte trilla in i Foucaults tankespår. Vad som uppfattas som rätt och fel, hur vi läser tecknen är inte något som uppkommer av en slump menade han. Sålunda kommer en viktig del av analysen också att kretsa kring Foucaults tankegångar.

2.5 En Postmodern världsbild

Begreppsvärlden är dock inte bara rent språklig. Det finns även tendenser i den yttre verkligheten som är kännetecknande för en postmodern världsbild. Jag vill mycket summariskt beskriva den här för att kunna utveckla den senare i uppsatsen. Denna inledande beskrivning är hämtad dels från Janssons *mediekultur och samhälle* (2002), dels från Lyons *Postmodernity* (1994).

I dagens samhälle, och framför allt i det medierade samhället översköljs vi av en massiv våg av texter och tecken. Ett postmodernt perspektiv skiljer sig från det moderna, såtillvida att det enkla rena och objektiva byts ut mot det komplexa och subjektiva. Ett postmodernt synsätt utgår från intertextualitet till skillnad från en ren narrativitet. Det finns inga absoluta svar om rätt eller fel. Det postmoderna samhället där vi hela tiden översköljs av texter, tecken och bilder leder till en

kaotisk värld, där texterna i minst lika stor (om inte större) utsträckning syftar till varandra snarare än till en yttre verklighet. Det är det som främst Baudrillard syftar till när han talar om *hyperrealitet*, som vi skall återkomma till nedan.

I det postmoderna talar man också om de stora berättelsernas död. Vi tror inte längre på en allomfattande teori som kan förklara allt. Istället är det upp till den enskilde individen att skapa sin världsbild, vilket gör att postmoderniteten tenderar att bli relativ. Den subjektiva tolkningen och den möjliga förklaringen är viktigare än en objektiv allomfattande sanning (Jansson, 2002).

En annan mycket viktig aspekt av postmoderniteten är att man rör sig från produktion till konsumtion. Bauman (1997/1998) menar att folkets främsta uppgift är att ständigt konsumera mer och mer för att få industrier och stora företag (inkluderat mediekorporationer) att kunna fortsätta producera. Tankesättet har förändrats så att du är mer vad du konsumerar, snarare än det du producerar.

Baudrillard beskriver i boken *"The system of objects"* (1968/1996) att innan en vara kan konsumeras måste den omvandlas till ett tecken. Kombinationer av tecknen utgör så småningom koder som kan översättas till värden för konsumenten. Det är genom konsumtionen av dessa tecken som konsumenten kan skapa en känsla av identitet och tillfredsställa behov. Naturligtvis är dessa koder, inordnade i statushierarkier och konsumtion av vissa varor (tecken) är mer statusfyllda än andra. Det är mer statusfyllt att läsa *Brott och Straff* av Dostojevskij än att läsa *Nalle Puh*, liksom det är mer status att bära en Rolex än en *Musse Pigg*-klocka.

2.6 Hyperrealitet - "It's almost like reality"

Umberto Eco beskriver i sin essä *"Travels in hyperreality"* (1986) en resa han gör genom den amerikanska hyperreella världen. Han möter en värld där samlandet av kopior blivit till en religion. Han beskriver Randolph Hearst's Xanadu, ett palats samlat med konst och artefakter från världens alla hörn och tider. Här blandas antika romerska och grekiska statyer, med renässansmålningar och skulpturer och fresker på ett sätt som förblindar besökaren och omöjliggör någon form av urskiljning. I ett vaxmuseum förundras Eco över hur reproduktioner av

konstverk, skildras i tredimensionella iscensättningar. Inte hur konstverket ser ut, inte hur det såg ut när konstnären skapade verket, utan en skildring av hur det *kunde ha sett ut* om konstnären haft möjligheten att skapa verket i nutid. Eco beskriver också hur besökaren på Disneyworld och Disneyland bombarderas med intryck av medeltida borgar, Poe-inspirerade mardrömshus, piratskepp och mekaniska krokodiler som tillsammans utgör en myllrande verklighet som är skapad och konstruerad för människornas nöjes skull. Är det äkta eller fejk, frågar han sig. Och konstaterar att det inte spelar någon roll eftersom det hela är baserat på att besökaren lever sig in i och spelar rollen att allt är äkta. Eco skildrar det amerikanska samhället som ett historielöst samhälle som tvingas samla på historia från Europa. Och i och med det lurar sig själv att dessa kopior, dessa reproduktioner, dessa pastischer är äkta. Detta är vad han kallar för hyperrealiteten. När världen blir så uppblandad att det inte längre går, eller är meningsfullt att tala om det äkta eller oäkta har man hamnat i en *hyperrealitet*.

2.7 Simulacrum – den simulerade kopian.

Jean Baudrillard går ett steg längre. Han menar att det samhälle vi lever i, det postmoderna samhället, inte längre har några original att förhålla sig till (Baudrillard, 1981/1994). Han anser att vi har tagit klivet in i en värld där kopior och original inte längre går att skilja från varandra. Istället simulerar kopiorna verklighet. De är *simulacra*. Genosko (1994) beskriver skillnaden mellan Eco och Baudrillard som att Baudrillard övergivit tanken på en yttre referent. I det går han i Derridas fotspår genom att förkasta tanken på en närvarande princip. Att vi socialt konstruerar tecknen är en grundstomme i tänkandet. Simulacra är inte en avbildning av verkligheten, vilket kräver en förebild eller modell. Simulacra låtsas inte vara verklighet, vilket skulle kräva att man kan göra skillnad på verkligt och överkligt. Simulacra är någonting som simulerar verkligheten. Baudrillard använder sig av liknelsen med psykosomatiska symptom. Det vill säga när kroppen simulerar fysiska besvär på rent psykiska grunder. Är då personen sjuk eller låtsas han bara vara sjuk? I dagens mediala samhälle menar Baudrillard att det inte längre är meningsfullt att försöka skilja mellan tecknet och budskapet, eller ens mellan det äkta och det oäkta eftersom de två har imploderat. Istället har vi ett samhälle som är riktigare än riktigt, "more real than the real", (Baudrillard, 1981/1994, s.81).

KAPITEL 3

En resa genom det ljuva livet – ett sorts anslag

Den italienske regissören Federico Fellinis filmer brukar fram till *La Dolce Vita* från 1960 räknas som neo-realistiska, vilket innebar en önskan från filmmakarens sida att skildra verkligheten i så stor utsträckning han kan. För de flesta är filmen känd för ett nattligt bad i Fontana di Trevi. Scenen är sannerligen mycket minnesvärd men filmen innehåller betydligt mer av intresse än ett hångel i iskallt vatten.

Filmen är en resa genom ett dekadent Rom. Filmens huvudperson *Marcello*, spelad av Marcello Mastroianni, är en författare som försörjer sig som skvallerkolumnist. Publiken får följa hans resa genom Roms utpräglade dekadans och hans stadiga resa nedåt i tillvaron. Med nedåt menar jag inte samhällsmässigt, utan snarare moraliskt. Marcello spenderar sin tid som en observatör i Roms societet. Han umgås med de rika och berömda, han skriver meningslöst dravel och drömmer om att bli en etablerad författare. Men långsamt, långsamt tas han upp och blir en del av de hedonistiska kretsar han tidigare stått utanför.

Från Roms flygplats, där en filmstjärna (Anita Ekberg) anländer med entourage och möts av en kader journalister och fotografer, får vi följa Marcello som följer entouret med festande på nattklubbar, dansande på gatorna, trängande med journalister och jakter av fotografer på skotrar.

Vad som är mycket intressant med filmen är att gränsen mellan fiktion och verklighet är mycket luddig. Ett flertal av scenerna är iscensättningar av verkliga händelser, såsom exempelvis badet i Fontana di Trevi (Gundle, 2000). Fellini var inspirerad av ett besök Ekberg gjorde 1958 för en filminspelning och lät henne i stort sett spela sig själv, Marcello Mastroiannis karaktär heter Marcello och den tyska modellen Nico, dyker upp som sig själv i en scen med sitt eget namn. Vidare tyckte Fellini att journalisterna fladdrade som fåglar runt kändisarna och döpte en av karaktärerna till *Paparazzo* (vilket ska betyda sparv på italienska), ett

namn som fick benämna en hel yrkeskår. Filmen som sådan presenterar arketyper, skådespelare som spelar sig själva, riktiga människor som är sig själva och händelser hämtade från verkliga livet. Allt detta leder till att gränsen mellan vilket som kom först, fiktionen eller verkligheten, blir tämligen suddig. Personer från verkligheten kliver in i filmen och händelser, namn och figurer kliver ut ur filmen och in i verkligheten.

Den karaktär som Anita Ekberg spelar(?) visar flera av de karaktärsdrag som vi skulle kunna placera i en arketyp av en blond skönhet, eller till och med Urkvinnan. Ekberg är lång, har ett enormt blont hårsvall och en byst av titaniska mått. Hon är glad, livsnjutande, barnsligt oskuldsfull och nyfiken och ångar av en sexualitet som på en gång är otillgänglig och ändå oväckt.

I filmens kändaste scen ser Marcello Ekberg i Fontana di Trevi. Han har följt efter henne i Roms mörka gränder från en fest på en nattklubb som Ekberg lämnade för att hon fann den tråkig. Istället hittade hon en kattunge som hon fascinerat följde efter, fångade och gullar med. Medan Marcello desperat letar efter en öppen mjölkbutik för att köpa mjölk till katten hittar Ekberg ett nytt förlustelseobjekt; Fontana di Trevi. Hon kliver i och när Marcello till slut kommer med mjölk till kattungen ser han den badande nymfen.

Han tvekar eftersom han inte riktigt vet hur han skall förhålla sig till denna gudinna som på en gång är tillgänglig men ändå onåbar. Hon är ett objekt att åtrå, men inte röra. Slutligen, när hon ropar, kliver han ner i fontänen och innan han kysser henne utropar han: "You are the first woman on the first day of creation. You are mother, sister, lover, friend, angel, devil, earth, home." Hon är en kvinna att tillbe, hon är ingen person. I hans sinne är hon någonting annat. Den bilden av den ouppnåeliga blondinen är en av de myter vi bär med oss av hur dessa kvinnor är.

Men den första kvinnan på skapelsens första dag är bara ett steg på resan. Marcellos närmaste vän Steiner försvinner från honom. Trött på det meningslösa livet i Roms fina kretsar begår Steiner självmord och tar även livet av sin familj. Marcellos reaktion blir att kasta sig djupare in i de kretsar han tidigare bara

observerat utifrån. Han blir mer och mer distanserad från den yttre världen och de kvinnor han en gång brytt sig om. Marcello ger upp tanken på att bli en erkänd författare och blir istället PR-konsult för filmstjärnor. Han uppslukas av den dekadenta världen och blir mer och mer världsfrånvärd till förmån för sprit, mat, glamour och sex.

I slutscenen efter en lång natts orgier med aristokrater på ett slott utanför Rom (för att fira ett uppbrutet äktenskap och Marcellos totala övergång) samlas sällskapet på en strand där en monstruös fisk har strandat. Någon springer för att hämta en kamera för att dokumentera monstret. Men Marcello förstår att det inte är fisken som är monstruös, den är bara ute ur sitt element. Fascinationen för fisken, sällskapets sensationslusta, är det monstruösa. Allt fotograferande har ett och samma motiv i filmen, allmänhetens omätliga hunger för det sensationella (Knieger, 1962).

När de så står där på stranden ropar någon på Marcello. Det är Paola, den rena flicka han tidigare träffat, som ropar och ber att han skall komma och sitta ned på ett strandcafé med henne. En symbol för oskuld och renhet, Marcellos sista möjlighet till att återfinna sig själv (Knieger, 1962). Men Marcello går därifrån. Han vet att hans existens är både själlös och meningslös. Men eftersom han saknar orken eller modet att ändra sig har han bara kvar att acceptera och försöka njuta av "det goda livet".

När filmen släpptes fick den kritik för att den i sig inte hade någon direkt handling utan mer var en studie i sensationalism. Trots dess utmärkta kvaliteter i såväl regi, fotografi, och tema lämnade den kritikerna med en känsla av tomhet.

"It is all too glib and superficial to be real. The personae are caricatures and the situations are classically stereotyped to such an extent that one feels completely out of touch and totally unsympathetic to their problems. For that matter, so is Fellini: he is much more interested in their contrived solutions which usually end up in debauchery and orgiastic self-purgation" (Franchi, 1961. p.56)

Beskrivningen ovan skulle även kunna fungera som en recension av en skvallertidning. Men fascinationen för det ytliga och det sensationella är fortfarande något som är aktuellt i vår kultur.

Parallellt med denna fascination upplever karaktärerna ett ständigt problem med att kommunicera med varandra. Ständigt upprepas detta tema: I filmens öppningsscen försöker Marcello kommunicera med ett par solbadande flickor på ett hustak från en helikopter, men ingen hör den andre på grund av motorljudet. Marcello försöker få kontakt med sin flickvän som försökt ta livet av sig, Marcello försöker ringa folk som inte svarar. Scenen med Anita Ekberg i Roms gränder och Fontana di Trevi är en storslagen studie i misslyckad kommunikation. Det är också Paolas oförmåga att nå fram som gör att Marcello inte tar den utsträckta handen och förändrar sitt liv. Trots att många pratar, är det få som lyssnar. Mycket information men lite mening.

Men det allra viktigaste temat i filmen, förutom den enkla slutsatsen att människan är degenererad, är att det krävs mod för att hantera den verkliga världen (Knieger, 1962). Marcello har inte det modet utan kastar sig in i en låtsasvärld, man skulle kunna kalla den hyperreell. Steiner har inte heller det modet utan tar livet av sig. Varje enskild person har möjligheter och val att själv välja vilken väg vi vill gå, men det krävs mod och ork för att ta det steget. Men Marcello gör inte ett val. Han följer strömmen dit den tar honom, han väljer att inte välja.

KAPITEL 4

Skapandet av tecknet

I ett anslag bör alla element presenteras. Fellinis film må vara nästan femtio år gammal men fungerar fortfarande alldeles utmärkt som en startpunkt för den diskussion som följer. Alla de element som kommer att avhandlas i uppsatsen finns med, såsom glamour, dekadans, vackra kvinnor, ett enkelt liv och frågan vad som egentligen är värt någonting. Tanken är att med Fellini i bakhuvudet sätta ramar och presentera den värld som uppsatsen undersöker.

4.1 Vad finns i ett namn?

Vickie Lynn Hogan var en person som avled 2007.

För de flesta av oss var hon känd som Anna Nicole Smith.

Norma Jean Baker avled i ett hotellrum 1962.

För de flesta av oss var hon känd som Marilyn Monroe.

Diana Spencer avled 1997 i en bilolycka.

För de flesta av oss var hon känd som Prinsessan Diana.

Gemensamt för dessa tre celebriteter, för att inte säga ikoner, är att de var kända under andra beteckningar än sina födelsenamn. Vad säger det oss? Att legenderna om dem var större än den enskilda personen? Att bilden av dem var någonting annat än de personer de var? Att de är någonting annat?

Prinsessan Diana som fenomen har studerats av flera forskare (se ex. Hubert, 1999; Chancey, 1999). De flesta är överens om att något hände vid hennes död. Hennes relation till massmedia hade hela hennes liv varit kluven. Från mitten av åttiotalet, när hon började umgås med Prins Charles blev hon förföljd av journalister och paparazzis dagligen (Chancey, 1999). Bilden av henne förändrades också med tiden från en blyg flicka till en professionellt leende prinsessa, till en kämpande moder och bedragen hustru, till en prinsessa som tog aktiv ställning mot landminor och kämpade mot spridandet av HIV. 1993 hade Diana sagt att hon skulle försvinna från den publika arenan vilket enbart intensifierade tabloidernas intresse för henne. Men bilden var inte enbart positiv.

De sista åren innan hennes död togs flera paparazzi-bilder som porträtterade en festande, livsnjutande kvinna. Tabloiderna fylldes av rubriker som frossade i sexskandaler, viktuppgångar och vansinnesfärder genom städer för att undkomma paparazzis (Chancey, 1999).

Men efter hennes död förändrades mediebilden. Hon kanoniserades och idealiserades. Man beskrev henne som en prinsessa av folket, eller en Folkets prinsessa. En person som stod upp för de svaga och förtryckta. Någon som tog aktivt ställning i Aids/Hiv-relaterade frågor, någon som stod upp mot landminor. En liten brittisk ängel, eller kanske till och med Englands Ros (för att parafrasera Elton Johns 'Candle in the wind 1997').

Marilyn Monroe (jag kommer använda hennes artistnamn) togs aldrig på allvar som seriös skådespelerska. Hon var för alltid den underbart sköna, den fantastiska blondinen vars mått 37-23-37 var lika mytomspunna som hennes sköra leende. Istället blev hon till urbilden av den dumma blondinen i ett Hollywood-system där hennes utseende och erotiska framtoning var viktigare än hennes förmåga och faktiska talang som skådespelare (TIME Magazine, Jul. 16, 1973). Trots hennes dröm att spela i Bröderna Karamazov släpptes hon inte av bolaget Warner Brothers som hellre ville placera henne i komedier som *Gentlemen prefer Blondes* eller *Some like it hot*. Istället rollbesattes hon som urtypen av den oskuldsfulla blondinen. Och tabloiderna hyllade henne också som den underbara skönheten.

“Figure of Fantasy. Actress Monroe stands 5 ft. 5½ in. in her stocking feet (5 ft. 9 in. in the stiletto heels her roles require), and she is a little leaner (118 lbs.) than she looks on the screen. In a sweater, as everybody can see, she is a standout; "I defy gravity," says Marilyn. In skintight treader pants, she manages to make the world's most famous come-on out of a simple walkaway, and Marilyn's face, by popular standards, is as spectacular as her figure.

Offscreen as on, the face looks a little too beautiful to be true, like the kind of adolescent daydream served up in the comic strips. The cut of the face is Betty Boop, but the coloring and expression are Daisy Mae. The eyes are large and grey, and lend the features a look of baby-doll innocence. The innocence is in the voice, too, which is high and excited, like a little girl's.

She bears, in fact, a sharp resemblance to the airbrush Aphrodite known in the '30s as the Petty Girl. And like the Petty Girl, the Monroe is for the millions a figure of fantasy rather than of flesh. She offers the tease without the squeeze, attraction without satisfaction, frisk without risk.” (TIME Magazine, May. 14, 1956)

Genom kombinationen av sex, mystik, och en förmåga att på en och samma gång vara syndig och oskyldig, skapades en av historiens största ikoner på så sätt att alla blondiner efter henne i någon form jämförs med henne. Hennes mystiska död, när hon hittades naken i ett hotellrum med handen på telefonen, som fortfarande diskuteras spädde naturligtvis på myten om henne. Vi vet allt detta. Men vi glömmer att hon sin sista tid använde droger, var instabil och lynnig på inspelningsplats (Corliss, May. 25, 2001). En kvinna som irriterade lika mycket som hon fascinerade.

Vickie Lynn Hogan föddes i Texas, hoppade av skolan i åttonde klass och gifte sig som sextonåring. Efter att äktenskapet tog slut, ett barn fötts och hon börjat arbeta som strippdansös på en bar i Houston mötte hon en åldrande oljemiljardär som hon gifte sig med. Hon genomgick en bröstförstoring och blev modell genom sin makes inflytande. I samband med att hennes modellkarriär tog fart började hon även använda sig av artistnamnet Anna Nicole Smith. (Thellenberg, 2007 9 februari; Hylton/Austin, 2007, 8 February)

För svenskarna blev hon känd vintern 1993 när hon var modell för H&Ms årliga underklädeskampanj. I Norge beskylldes hon för att vara en trafikfara (DN, 1993, 3 december) och i Sverige rasade feministerna (Öhman, 1993, 8 dec). Naturligtvis skrevs en del om det nya bombnedslaget.

Den tidigaste artikeln man hittar i artikeldatabasen *presstext* om Anna Nicole Smith öppnar med följande: ”Hon har kurvor som en berg- och dalbana.” (Thorsell, 1993, 6 november) När man läser de tidiga artiklarna som skrivits om henne (exempelvis Hollandsworth, 1993; Hultman 1993, 6 november) slås man av att alla på ett likartat sätt fascineras över hennes kurvor och hennes blonda manér.

“Obviously, Smith possesses the grand bubble-headed manner that is a hallmark of some of Hollywood's greatest blondes, from Jean Harlow and Judy Holliday to Monroe herself. When asked, for example, who her favorite author is, she replies, 'The people who write my favorite soaps.' When asked if she is a feminist, she says, 'I don't understand that question.' Staring at a seafood dish ordered by one of her lunch companions, she says wistfully, 'Did y'all know that lobsters have one mate their whole life? Yes! And when someone takes that mate away, the other lobster dies.’ (Hollandsworth, 1993)

Anna Nicole Smith blev tidigt jämförd med Marilyn Monroe. Troligtvis inte enbart på grund av den slående fysiska likheten, utan också på att hon enkelt kunde placeras i ett ledigt fack. Kurvig, blond, oskyldigt syndig. Men de associationer vi får, syftar inte nödvändigtvis till Marilyn Monroe som i sina filmer kunde utge sig för att vara blond inte bara i håret. Inte heller syftar blondheten till Anita Ekbergs blonda svall i La Dolce Vita utan blondheten syftar till något annat. Anna Nicoles favoritförfattare är de som skriver hennes såpor, hon förstår inte frågan om hon är feminist och hon har en barnslig fascination för humrars kärleksliv, inte helt olikt Anita Ekbergs naiva fascination för en kattunge. Istället är det som vi associerar till, en sinnebild av hur en blondin skall vara. En myt. Anna Nicole Smith fungerar här som en betecknande för urtypen av den korkade blondinen.

Vad finns det då för fler gemensamma nämnare kring dessa tre personer? Till att börja med kan vi konstatera att skrivierna om dem var omfattande. Det skapades en mytbildning kring dessa personer som de själva inte alltid kände igen sig i. Ikonen fick ett eget liv som blev större än den enskilde personen. Det som de kom att representera var något som var större än dem själva. Marilyn Monroe fick symbolisera Hollywoods glamour och pryda sexualitet. Prinsessan Diana fick närmast helgonstatus och Anna Nicole Smith blev snabbt jämförd med Marilyn Monroe som det blonda bombnedslaget.

Det är intressant att notera att myterna kring dessa tre ikoner stämmer väldigt väl överens med den klassiska dikotomin Madonnan/Horan. Där Prinsessan Diana identifieras med Madonnan, den rena oskuldsfulla och rena medan Anna Nicole och Marilyn Monroe får representera horan som i sig saknar en egen sexualitet. Istället är hennes sexualitet är knuten till mannens önskemål. Jag återkommer till denna dikotomi senare. Men till att börja med kan vi konstatera att personerna är skilda från ikonerna. Personen är skild från tecknet. Personens namn är ett annat är tecknets namn. Norma Jean Baker är skild från Marilyn Monroe.

4.2 Det närvarande tecknet – den frånvarande personen.

När jag läser om Anna Nicole Smith, vem är det då jag läser om. Är det personen eller är det något annat? En enkel fråga som har flera svar. Till att börja med har vi ju konstaterat att Anna Nicole Smith är skild från personen Vickie Lynn Hogan. Den bild jag har av Smith är en mediebild. Jag har aldrig träffat henne, hade aldrig en chans att göra det och kommer aldrig att få göra det. Däremot har jag en relation till tecknet Anna Nicole. För vad är egentligen en mediebild? Det är en socialt konstruerad bild, den sammansatta bilden som jag skapar mig av ett tiotal års sammanlagda reportage, bilder, skvallernyheter och reklamjobb. Är det då en bild av Vickie Lynn Hogan? Nej. Långt ifrån. Vickie Lynn var en människa av kött och blod. Anna Nicole skrattar mot mig från en H&M-reklam.

För att använda Derridas språkbruk är Anna Nicole något närvarande medan Vickie Lynn är i högsta grad frånvarande. Anna Nicole är en icke-kroppslig varelse. Hon kommer aldrig att bli gammal, aldrig ha en kladdig menstruation, aldrig brytas ned av droger eller alkohol. Liksom Marilyn Monroe eller Prinsessan Diana är hon odödlig. Ett fotografi av prinsessan Diana är inte kopplat till hennes fysiska person. Det betecknar inte Diana Spencer, det betecknar Prinsessan Diana. Det betecknar en prinsessa av folket. Englands Ros. Hon som stod upp för de svaga och sjuka. Caputi (2004) menar att eftersom Diana ofta rörde sig i kretsar bestående av människor utanför etablissemanget, homosexuella, narkotikaberoende, fattiga, Hiv-smittade, blev hon en symbol för utanförskap. Diana blev associerad till "den Andre", i relation till samhället. Hon blev den Andres stöd och skydd. Chancey (1999) som beskriver Dianans relation till pressen, menar att hon ständigt blev betraktad som den Andre. Hon blev aldrig helt accepterad av Kungahuset, hon blev den Andre i relation till Prins Charles andra kvinna Camilla Parker-Bowles. Hon var den som skilde sig och bröt mot konventionen.

Det intressantaste är nästan bilden av Diana som Prinsessan av folket. Hubert (1999) konstaterar att trots att Diana var dotter till Earlen av Spencer och alltså i högsta grad aristokrat skapades dagarna efter hennes död bilden av henne som en ofrälse, en av folket. Hubert ser en tydlig koppling mellan denna bild och Elton

Johns version av *Candle in the wind* som skrevs om inför hennes begravning. Dagarna efter Dianas död hade radiostationerna tidigt spelat *Candle in the wind*, vilken var Elton Johns hyllning till Marilyn Monroe. När Elton John blev ombedd att sjunga på hennes begravning skrev han snabbt om texten till låten som blev en enorm hit. *Candle in the wind 1997* betecknar inte Diana Spencer. Den personifierar den sinnebild av Diana som den rena oskuldsfulla madonnan som stod upp mot allt orätt i världen.

“Goodbye England's rose/May you ever grow in our hearts/You were the grace that placed itself/Where lives were torn apart/You called out to our country/And you whispered to those in pain/Now you belong to heaven/And the stars spell out your name” (John, *Candle in the wind 1997*)

En effekt av att låten från början handlade om Marilyn Monroe blev att det rena och oskuldsfulla som Marilyn Monroe kommit att beteckna även spillde över på Prinsessan Diana (Hubert, 1999). Låten blev ett betecknande för det missförstådda, rena och orättfärdigt utnyttjade som Marilyn Monroe associeras med och Prinsessan Diana kom att stå som ett tecken för låten. Korsbefruktningen skapade ett tecken. En ren madonna, som tillhörde folket. Det spelade inte längre någon roll om hon tagit droger, varit i slagsmål med fotografer eller ens att hon härstammade från aristokratin. Den socialt konstruerade sinnebild, tecknet, syftade inte till det negativa utan endast till den rena idealiserade formen av Prinsessan Diana. Personen blev frånvarande, allt det som skulle kunna kallas 'sanna fakta' föll i skymundan. Det som vi matades med, det som var närvarande, var den mediebild av ett tragiskt livsöde som ständigt kämpade i motvind.

Vi ser här hur tecknet skapas genom att personen associeras till andra tecken. Vi associerar Prinsessan Diana till helgon som gör rätt, vi ser hennes kamp mot etablissemang, vi ser hennes förtidiga död i relation till Marilyn Monroe. Genom associationer till andra tecken skapar vi ett tecken av Prinsessan Diana. Det närvarande tar plats framför det frånvarande.

Dessa tre ikoner kommer alltid att finnas, evigt unga, eviga symboler för någonting annat. Deras kroppar må vara försvunna, nedgrävda eller spridda för vinden. Men fortfarande existerar tecknet, den sammanlagda mediebildens kvar hos oss. De är rena, för evigt leende från fotografier och ihågkomna genom nyhetsreportage och dokumentärer.

4.3 Inramning

Inom feministisk konstvetenskap talar man om kvinnans inramning (från engelskans *framing*). Där talar man om att hur kvinnan placeras i bilden också påverkar hur hon uppfattas. Den inramade kvinnan är ett klassiskt fenomen inom västerländsk kultur. Genom att inrama henne gör man hennes kropp till ett ting. Genom att placera ramar runt kvinnan kan man också kontrollera hennes framtoning. Men begreppet har vidare innebörder än så. Genom att sätta ramar kan man även skaffa sig kontroll över kroppen. Man placerar gränser kring kroppen som formar och danar den till en individuell identitet. (Eriksson & Göthlund, 2004)

Jag vill låna begreppen här och peka på att som en första del i skapandet av tecknen inramas personen inom en diskurs. Genom att namnet Marilyn Monroe skiljs från personen Norma Jean Baker har en inramning skett. I det ögonblick namnet skiljs ut från personen skapas ett tecken. Marilyn Monroe kom att bli en symbol för någonting, hon inramades i diskursen. Hon blev ett tecken som kunde komma att laddas med myter och symboliska värden. På sin tid var hon en symbol för Hollywoods dekadans, oskuld och oåtkomlig sexualitet (förutom för en liten utvald skara). Med tiden kom dock myterna om henne att förändras. Idag är hon fortfarande en symbol för Hollywood, även om hon numera snarast är en symbol för hur Hollywood exploaterar oskuld och säljer sex. Hon blev den utnyttjade oskuldsfulla kvinnan som aldrig visste på vilken fot hon skulle stå. Men fortfarande är det myterna eller diskursen som ramar in henne, på samma sätt som diskursen inramar Anna Nicole Smith eller Prinsessan Diana. De har blivit tecken som är laddade med symboliska innebörder och myter.

Lynda Nead, (1992) konstaterar att inramning kan användas på mer än ett sätt. Det är också ett sätt att skaffa sig kontroll över kvinnan. Ett viktigt element i vår västerländska kultur är kontrollen över kvinnans kropp. När diskursen inramar en person och därigenom skapar ett tecken skapas också en diskursiv kontroll över tecknets framtoning. Nead konstaterar att kvinnan ständigt skall vara kontrollerad. Bilden av en kvinna som inte kan kontrollera sina begär, vare sig de är efter makt, mat eller sex, är skrämmande och upplevs som ett hot i vår kultur. I detta fall är analysen starkt influerad av Foucault som konstaterade att diskursen är det som i vår dagliga gärning syftar till att kontrollera oss. Vi skall återkomma till diskursen senare. Just nu räcker det att komma ihåg att tecknet är skilt från personen. Och att diskursen ramar in tecknet, inte personen.

4.4 Vad finns i ett tecken? Hur tecken kan läsas och myter förstås.

Låt oss försöka utröna vad ett tecken egentligen är och hur det kan förstås. För det skall vi vända oss till den franske lingvisten, filosofen och skribenten Roland Barthes. Barthes (1957/1972) intresserade sig för tecknet och dess inneboende myter. I sitt arbete utgick han från Saussures teckenlära, såtillvida att tecknet består av det betecknande (tecknets fysiska existens) och det betecknade (den mentala föreställning tecknet syftar till). Han ser det som att tecknet har två huvudsakliga nivåer, den denotativa (första ordningen) och den konnotativa (andra ordningen). Den denotativa ordningen är enbart kopplat till vad vi ser i tecknet. Konnotationen å andra sidan är de associationer som vi får från tecknet. Barthes menade att dessa associationer är kopplade till myter i samhället och genom att analysera dessa kan vi också få insikter om samhället och hur vi förstår det. Låt oss börja med tecknets första ordning i hur vi kan förstå ett tecken. Barthes använder sig av exemplet en bukett röda rosor som tecken för passion. Sedan gör han nedbrytningen som följer:

Tecken: En passionerad bukett röda rosor.

Det betecknande(tecknets fysiska existens): Röda rosor

Det betecknade (mental föreställning): Passion.

Detta är vad han kallar uppdelning av den första ordningen, vilket är en rent språklig uppdelning. Tecken av andra ordningen är kopplade till våra kulturella associationer och här blir tecknet av första ordningen betecknande för ett tecken av andra ordningen.

Språk- nivå	1. Betecknande	2. Betecknade	
	3. Tecken I. Det betecknande		II. Det betecknade
Myt- nivå	III. Tecken		

Fig. 1 (Barthes, 1957)

Vi kan använda denna modell för att försöka förstå hur tecknet Marilyn Monroe kan utläsas. Vi tänker oss en bild av Marilyn Monroe. Låt oss ta omslaget till Time Magazine den 14 maj, 1956¹ där Marilyn Monroe är avbildad i all sin skönhet. Troligtvis är bilden en teckning efter ett fotografi, bakgrunden är gul med tindrande stjärnor runt omkring. Marilyn Monroe har sin blickpunkt strax utanför ramen, som om hon tittar på någon som står snett bakom oss. Hennes hals är bar, munnen halvt öppen och man ser tänderna. Man skulle kunna säga att hon ler men leendet är aningen fruset. Ögonlocken är tunga, Marilyn klassiska sängkamarblick, men man anar en viss sorgsenhet i blicken.

I en första ordningens analys är bilden det betecknande (1.), tecknets fysiska existens. Vår mentala bild av Marilyn Monroe, det betecknade (2). Tillsammans utgör dessa komponenter ett tecken för Marilyn Monroe (3).

I den andra ordningens analys intresserar sig Barthes för de myter som är kopplade till tecknet. Vilka myter bär bilden av Marilyn Monroe med sig? Den gula bakgrundsfärgen skulle kunna tolkas som strålkastarljus, de tindrande stjärnorna som fotoblixtar, och det faktum att Marilyn vänder bort blicken från oss och hennes tunga ögonlock kan tolkas som att hon inte helt är närvarande, trots att vi tittar på henne. Vi har alltså en stjärna som inte är närvarande trots allt strålkastarljus på henne och fotoblixtar runt henne. Eller symboliserar det gula och

¹ Bilden är tillgänglig på [<http://www.time.com/time/covers/0,16641,19560514,00.html>]. Jag bifogar länken eftersom jag inte har rättighet att reproducera bilden.

glittret, glamouren runt omkring henne? Men hennes antydan till sorg kan tolkas som att hon inte känner sig tillfreds med sitt liv.

Det är lätt att göra kopplingen mellan den här bilden och myten att Marilyn aldrig var riktigt tillfreds i Hollywood utan kände sig frustrerad över det faktum att hon fastnade i rollen som blond sexikon. Det jag kallar myt är inte nödvändigtvis falsk, men inte heller per definition sant. Barthes är väldigt tydlig med att de myter som finns i vårt samhälle kan vara både och. Det är inte det som är det intressanta. Det intressanta är att försöka titta närmare på hur de konstrueras och myternas relation till diskursen de figurerar inom, vilken funktion myterna har för oss när vi läser och konsumerar tecknet. Barthes menar att ur det betecknande kan en hel historia utläsas. En historisk kedja av orsak och verkan, motiv och intentioner. Det är inte abstrakt utan tvärtom mycket påtagligt. Faktum är, menar Barthes, att myten är en nedkokad ”sanning” som vi tar för given. Därmed skall man inte förledas att tro att det är en sanning som är huggen i sten. Snarare är den en formlös, instabil, kondensation som ständigt omformas och förändras. Det betecknade kan ha tusen olika betecknande, alltså flera olika tecken som pekar på samma företeelse. Barthes menar att det är här som tecknets fascinerande natur visar sig. En myt kan uppkomma, förändras och sedan upplösas och forskarens uppgift är att försöka dechiffrera den.

En av de viktigaste sakerna att komma ihåg är att det alltid finns ett motiv till att myten existerar. Den har inte uppkommit av en slump, den existerar inte naturligt utan myten är en socialt konstruerad ”sanning” som jag mycket medvetet placerar inom citationstecken. Det är en historia som tagit en mer påtaglig form i vårt tänkande.

4.5 Myterna om Kvinnan – Neutralisering av sexualiteten

Jag har, så här långt, fokuserat på ett antal kvinnliga ikoner, dels därför att de är starka symboler, starka tecken i sig själva men också för att det just till kvinnan finns ett antal intressanta myter kopplade. Hur myterna ser ut blir extra intressant att titta på när vi försöker förstå hur man går från att vara en person till att bli ett tecken. Vilka myter är det egentligen som inverkar på konstruktionen? Det är naturligtvis myterna om kvinnan själv som jag tänker på. I samma andetag som

man konstaterar att det existerar myter om kvinnan måste man också diskutera myterna om kvinnans sexualitet. Det är knappast en slump att de tre starkt lysande exemplen vi valt i vår diskussion personifierar den gamla dikotomin Madonnan och Horan.

Roten till myterna om kvinnan kan kanske finnas i det faktum att mannen haft tolkningsföreträde kring hur språket skall konstrueras ända sedan lång tid tillbaka. Myterna har konstruerats utifrån en manlig norm, där kvinnan har varit den part som avvikit och representerar ”den Andre”. Mannen har så att säga haft privilegiet att formulera symbolernas innebörd (Fredelius, Klein Frithiof & Ursing, 1994). Sålunda har männen också haft makten att utforma de myter vi lever med än idag.

Bilden av kvinnan, och myterna om henne, är inte ihopsvängda på en kafferast. De har funnits som viktiga delar i vår kultur och format vårt tänkande under mycket lång tid. Tseëlon (1998) menar att om vi skall söka efter grundstenar till hur bilden av kvinnan, och därigenom stereotypen av henne, konstruerats måste vi gå tillbaka till så gamla myter som Pandoras ask, Adam, Eva, Adams första fru, Äpplet, syndafallet och Jesu Moder Maria. Tseëlon menar att arketypiska bilder transporteras genom historien i en ständig konstruktion av kvinnan som ”den Andre”. En av de myter som jag särskilt vill sätta fokus på är myten om kvinnans natur, vilket i högsta grad är relevant i undersökningen.

Tseëlon konstaterar att en grundbult i diskursen är kopplingen mellan skönhet och synd. Enkelt uttryckt: ”Kvinnan är skapad för förförelse och skall i en evighet straffas för detta” (Tseëlon, 1998, s.13.) Men låt oss börja med Pandora:

Pandora var en gåva till människorna från Gudarna. Hon skapades av Hefaistos, Gudarnas smed, med flera gåvor såsom enorm skönhet, charm och list, men också nyfikenhet och lättsinne. Hon giftes bort med Prometheus bror och som hemgift fick hon en ask, tillsammans med en sträng förmaning att inte, under några som helst omständigheter, öppna asken. Dock var Pandora en nyfiken varelse och trots alla förmaningar blev hennes nyfikenhet för stor. Hon öppnade asken varpå alla mänsklighetens olyckor, dödlighet, sjukdomar, ångest, gråt och tandagnisslan,

strömmade ut ur asken och ut över världen. Pandora, i förtvivlan, kastade på locket på asken och stängde slutligen hoppet inne.

Den andra myten som Tseëlon ser som den andra grundstenen som i den västerländska synen på kvinnan är myten om Adam, Eva och Lilith. I vissa judiska versioner av skapelsemyten var Eva inte den första partner Gud skapade åt Adam. Istället kom, före Eva, Lilith. Hon var liksom Adam, skapad av stoft och hon såg sig som hans jämlike. När de skulle ligga med varandra vägrade Lilith att ligga underst. Eftersom hon såg sig som hans jämlike ville hon ligga överst. Adam vägrade och istället vände sig Lilith till Satan och blev moder till hundratals demoner.

I den kristna mytologin är historien vanligen den att Eva skapades av Adams revben för att vara hans hjälpare och partner. Liksom Pandora var Eva mycket vacker men tyvärr lättsinnig och nyfiken. Och när frestelsen kom i form av en orm och ett äpple föll hon och drog olycka över mänskligheten. Människan blev utkastad ur Edens Lustgård, tvingades att dö, bli sjuk och lida i barnafödsel. Förutom skammen och skulden blev även Eva bestraffad med menstruation för att hon fört in döden i den mänskliga existensen.

Genom dessa historier blir kvinnan symbolen för all världens olycka. För märk väl, det var inte kvinnorna per se som var orsaken utan *deras kvinnliga egenskaper*. Deras farlighet var starkt kopplad till deras skönhet som också var en del av deras list. De använde sig av sin skönhet för att fresta och förleda mannen. Lilith som krävde sexuell jämlikhet blev utkastad och vände sig till Satan för att bli alla demoners moder. Eva använde sin skönhet för att förleda Adam till att smaka på äpplet. Pandora var vacker och korkat nyfiken. Den uppmärksamme läsaren ser vilka arketyper denna lilla uppräknings utmynnar i.

Men inte nog med det. Sättet som barn blir till, och själva förutsättningen för barn, den kvinnliga menstruationen, blev till ett straff, en orenhet. När sedan begreppet jungfrufödsel introducerades uppkom ytterligare ett sätt att skuldbelägga och beröva kvinnan både dygd och förutsättningarna för en egen sexualitet. Genom att själva avlandet, den sexuella akten, blev oren tvingades en kvinna som ville vara

ren att totalt göra avkall på sin sexualitet. Eftersom jungfrufödelse i sig är en fysisk omöjlighet skuldbeläggs kvinnan ständigt som en ören varelse eftersom fortplantning är en ganska grundläggande förutsättning för släktets fortlevnad. Skönheten i sig, som frestar mannen och ger upphov till orena tankar, blev synonymt med synd och lättsinne.

Alternativen blir att skapa den onåbara, totalt avsexualiserade kvinnan – Madonnan, eller att beröva kvinnan hennes egen sexualitet och göra henne till ett objekt för den manliga sexualiteten – Horan.

KAPITEL 5

En resa genom det hyperreella

Låt oss så ta steget ut från den verkliga världen och kasta oss in i en värld där mening och tecken flyter samman. Låt oss gå in i en mental spegelkammare och titta på speglar där vi är långa, korta och upp och ner. Vi ska se på reflektioner som speglar reflektioner och se en spegelbild som ler fast du inte gör det. Låt oss kliva fram till spegeln, krossa glaset och träda in i en värld där original och kopia inte längre går att skilja åt. En värld där det fejkade är minst lika verkligt som originalen. I Baudrillards (1986) ord, verklighetens öken.

5.1 De Levande Döda

I det hyperreella möter vi en värld som befolkas av något jag vill kalla *Levande Döda*. En värld där döda personer är minst lika levande som du och jag. Men där även sådana som vi vanligtvis skulle kalla levande är så distanserade och konstruerade att de lika gärna skulle kunna vara döda. En värld som befolkas av levande döda simulacrum. De är både och för oss, och samtidigt ingetdera. De är de tecken som simulerar verkligheten. De levande döda. Här är Anna Nicole Smith och Carolina Gynning likadana. Lika frånvarande, lika närvarande och båda två ler mot oss från en löpsedel. Vem är vid liv och vem är död? Spelar det någon roll? Inte det minsta!

5.2 ”Faith in fakes” – en lek med ord

Andra utgåvan av Umberto Ecos *Travels in hyperreality* (1986/1983) fick titeln *Faith in Fakes*. Faith kan enkelt översättas med tro. Vad innebär det att tro? Det innebär att ha en övertygelse om att saker förhåller sig på ett visst sätt. Vi kan tro att Elvis lever eller tro att jag har en kaffekopp stående vid sidan om mitt tangentbord. Men att tro kan även betyda att ha förtröstan eller tillit till någonting. Vissa sätter sin tilltro till Jesus, andra till Marknaden, andra sätter sin tilltro till sig själva. Att tro kan betyda att man har en tillit till att Jesus eller Marknaden skall kunna ställa allt fel tillrätta. Man söker förtröstan och trygghet i sin tilltro till dessa potentater.

Att försöka översätta Fakes är lite svårare. *The Concise Oxford dictionary* (1998) beskriver Fake som "a thing or person that is not genuine" eller "make (a false thing) seem genuine" (Oxford dictionary, 1998. p. 485). Vi skulle kunna översätta det med kopia, men det är att missa en del av innebörden. Fake är en imperfekt kopia som verkar genuin. I själva verket är syftet med en fake att den skall verka genuin i betraktarens öga. Man skulle kunna säga att den syftar till att simulera äkthet. I princip har vi översatt Fake med själva definitionen av ett simulacrum. En avbildning som simulerar verkligheten (Baudrillard, 1994/1981).

I titeln Faith in fakes har vi alltså innebörden tro på (och tilltron till) avbildningar som simulerar verkligheten. I den hyperreella världen både tror vi på och sätter vår tillit till det som inte är äkta.

Det är talande för vårt postmoderna samhälle att några av de största, mest omtalade och välbetalda stjärnorna i vårt samhälle är modeller. För vad är egentligen en modell? Låt oss leka lite med synonymer. En modell är samma sak som en kopia, en schablon, en förebild, ett ideal, en mall eller avbildning. En modell är någonting som betecknar någonting annat. Själva begreppet modell betecknar ett tecken.

Slutligen tål ordet glamour att granskas ytterligare. Det är ett ord som först uppkommer i skotska folksagor under sjuttonhundratalet (Briggs, 1976). Ordet betecknar en förtrollning som älvor och häxor använde för att förvräda synen på en betraktare och få en person eller objekt att se ut som någonting annat. Ofta användes glamouren för att maskera sig. I exempelvis vissa former av sagan om Snövit, bär den onda drottningen en "glamour" när hon skall framstå som en gammal kvinna. Glamouren syftar alltså till att fördunkla betraktarens syn för att få saker att framstå som annorlunda än de egentligen är.

5.3 "Faith" in den Andre.

Inför ett baddräcksreportage i *Expressens* Söndagsbilaga *Hallå* säger Dominika Peczynski att "Jag håller mig inte i form. Jag litar på retuscheringen. Jag tycker inte att jag har någon anledning att känna ångest för hur min kropp ser ut" (Kolehmainen, 2007, 8 april. s.31.). Låt oss göra en sak klar innan vi går vidare:

Bilder som vi ser från modereportage och reklamkampanjer är retuscherade. De är fejk.

Ingen av de kvinnliga vänner jag har ser ut som Carolina Gynning. Jag känner inte heller någon som ser ut som en fotomodell. Däremot har jag ett flertal kvinnliga vänner som strävar efter att efterlikna Carolina Gynning som hon ser ut när hon ler från omslaget på en tidning. De eftersträvar ett retuscherat ideal. Trots att inte heller Dominika ser ut som Dominika när hon vaknar på morgonen.

Tseëlon skriver om skönhetsens stigma. Hon definierar det enligt följande: ”Stigma rör sig om personer som är bärare av ett tecken på avvikelse (fysisk, psykisk eller social) som avviker starkt från gällande normer för utseende och beteende.”

(Tseëlon, 1998. s.115). I vårt samhälle är det rena kvinnoidealet klart definierat. En kvinna skall vara attraktiv. När en kvinna avviker från detta ideal tenderar hon att stigmatiseras. Hennes naturliga, omanipulerade kropp blir oacceptabel eftersom den signalerar avsaknad av kontroll, vilket vi sett är en av kvinnans viktigaste plikter. En kvinnas kropp skall vara ung, slät i hyn, sakna celluliter och vara vältränad. Hon måste vara i kontroll. Ett avvikande från dessa ganska snäva normer leder till att vi upplever kroppen som ful eller till och med frånstötande (Nead, 1992).

Detta leder till att den retuscherade kroppen blir till norm. Och den normala icke-manipulerade kroppen blir stigmatiserad. För att en kvinnokropp skall kunna presenteras i exempelvis ett modereportage måste eventuella tillkortakommanden suddas ut. Vi ser perfekt retuscherade leende ansikten och tror på dem. Man skulle också kunna säga att vi har tilltro till att det är så man skall se ut för att kunna undvika att bli sedda som avvikande.

Finns det exempel på detta? En bläddring i Expressens fredagsbilaga visar ganska tydligt på det. Under rubrikerna *Spaning* och *Spionen* visas olika kändisar i mindre kontrollerade situationer. Här visas fläckar på klänningar, nip-slips, celluliter och svetttringar tillsammans med mer eller mindre elaka kommentarer. Trots att det är fenomen som alla normala människor tvingas leva med, hånas och stigmatiseras de som avvikelser från normen när glamouren tillfälligt faller av.

Men min poäng här är att den retuscherade bilden inte är representativ för hur människan ser ut. Vi ser inga sådana kroppar när vi tar en promenad genom stan eller när vi ser oss själva i spegeln. I själva verket är det den retuscherade bilden som är avvikande från normen, den är den Andre i relation till den naturliga kroppen. Det är inte en norm som vi har vår tilltro till, utan snarare tvärtom. *Vi tror på avvikelsen.* Vi har vår förtröstan i den Andre som är perfekt och ouppnåelig. I just denna skillnad mellan den naturliga kroppen och det retuscherade idealet ser vi också hur dessa simulacra laddas med status. De är perfekta. Den naturliga kroppen är det inte. Den naturliga kroppen kan aldrig bli det eftersom den perfekta kroppen endast är ett tecken. Men en medföljande effekt är också att den perfekta kroppen legitimeras inom diskursen. Eftersom en naturlig kropp är fränstötande, måste den retuscheras för att få tillgänglighet i den offentliga sfären. Vi accepterar inte tecknet om det inte är retuscherat. På så sätt förstärks också bilden av kvinnans kropp som ett simulacrum, ett tecken som vi tror på, och som vi tvingas förhålla oss till.

Men samtidigt kan vi inte endast förhålla oss till enbart kroppens estetiska värden. I relation till kvinnokroppen kommer också en sexualitet som vi också förhåller oss till.

5.4 Gynning och Rosing – Madonnan och Horan

Den 30 april 2007 skriver tidningen Expressen en artikel där två av 2000-talets största svenska skandalblondiner porträtteras (Joo, 2007). Den ena är Linda Rosing, den andra är Carolina Gynning. Artikeln beskriver hur två ganska lika personer gått skilda vägar. Båda är blonderade, har opererat sina bröst, har varit med i Big Brother, skrivit självbiografier, varit utvikta, tagit droger och offentligt tagit avstånd från dem. Men idag är de mil från varandra. I artikeln beskrivs hur Linda Rosings karriär just nu stannat av. Hennes självbiografi blev en flopp och ett försök att lansera sig som politiker resulterade i 222 röster i riksdagsvalet (Joo, 2007). Hennes karriär på löpsedlarna har däremot inte stannat av. Hennes pojkvän är häktad, misstänkt för ekonomisk brottslighet och Linda ägnar sig åt ett flertal operationer då Botox sprutats in, bröstet fyllts på med mer silikon och hon säger att hon inte kan få nog av ingrepp.

Samtidigt har Carolina Gynning gjort precis tvärtom. Hennes karriär flyger framåt. Hon har skapat sig en karriär som konstnär, gör karriär som programledare och framför allt har hon tagit ut silikoninläggen och auktionerat ut dem på E-Bay. I Svenska dagbladet (Amster, 2007) berättar hon att hon inte längre behöver inläggen för att imponera på män. Hon har tröttnat och vill istället vara en förebild för unga tjejer. Gynning berättar att hon ville rena sig genom att ta ut inläggen.

På ett fotografi av fotografen Elisabeth Ohlson Wallin poserar Gynning, nyopererad med de fortfarande blodiga inläggen i händerna². Hennes bröst är bara och omplåstrade. Hon har huvudet lutat åt sidan, ögonen slutna och ett plågat uttryck i ansiktet. En lampa precis bakom hennes huvud skänker en gloria av ljus runt hennes huvud. Elisabeth Ohlsson Wallin berättar att hon är inspirerad av katolska helgonbilder. Den heliga Lucia fick sina ögon utstuckna för en mans skull och Agata av Sicilien fick sina bröst avskurna, berättar hon. På samma sätt har Carolina offrat sig för mäns skull, men inte nu längre. Hon vill renas och bli en hel person som inte bjuder ut sig för att behaga män.

Hur har två så lika tecken kunnat bli så olika? Det irriterar mig att den stora skillnaden är så tydlig. Den ena har tagit avstånd från sin offentliga sexualitet, den andra har inte det utan snarare tvärtom omfamnat den. Den offentliga avbön som Carolina Gynning gjorde, med den starka symbolladdning hennes operation och fotografiet hade, gjorde det möjligt för henne att kliva ur rollen som horan och bli en ren kvinna. Tecknet har omvandlats. Horan har genom sin avsexualisering genomgått katharsis och blivit en madonna som förskjuter sitt tidigare sexuella liv. Jag skulle vilja kalla denna process *madonnifiering*. Men att denna process sker medan personen bakom tecknet fortfarande är vid liv är ovanligt.

5.5 Den totala avsexualiseringen– ”Nur tote Frauen sind schön”³.

Betänk följande lista av namn: Prinsessan Diana, Marilyn Monroe, Louise Brooks, Jeanne d’Arc och Jayne Mansfield. Vad har de gemensamt? Förutom att de alla är döda? Deras storhet skapades framför allt först efter deras död. Innan

² Fotografiet finns på [http://www.svd.se/dynamiskt/kultur/did_14599678.asp] Tillgänglig: 2007-05-08

³ Undertiteln på detta stycke är hämtat från Welle: Erdballs EP med samma namn. Titeln kan enkelt översättas med ’Endast döda kvinnor är vackra’.

dess var de låga, dåliga kvinnor. Jeanne d'Arc bar manskläder och brändes som häxa men blev en nationalsymbol efter sin död. Louise Brooks var urtypen av en "flapper", en av stumfilmens största stjärnor med en ren sensualitet och en naturlig spelstil som gjorde henne till en stjärna både i Amerika och Europa. Men efter en sejour i tyska stumfilmer såsom *Die Büchse der Pandora*, som innehåller en av filmhistoriens första lesbiska scener och *Tagebuch einer Verlorenen* blev hon persona non grata i Hollywood. Först på femtiotalet, när hon var en alkoholiserad ensam skribent blev hon accepterad som den stjärna hon egentligen var. Vi har etablerat Marilyn Monroe som en av 1900-talets största ikoner, men det är först på senare år som hon framförallt fått statusen som missförstådd och i behov av att bli sedd. Prinsessan Diana gick från kungahusets största rubrikskapare till nationalhelgon på några få dagar. Listan är långtifrån komplett men kan kanske ge en liten fingervisning om vart jag vill komma. För vad är det gemensamma i dessa madonnifieringar? Jo, att de kvinnor som går från hora till madonna gör det först efter att de avsexualiserats. I samband med döden kan man knappast tala om någon egen sexualitet längre. Den är snarast så obefintlig man kan tänka sig⁴.

Och det är just avsexualiseringen av dessa legender som gör att vi kan dyrka dem. De har renats och blivit upphöjda. En enkel jämförelse med ett antal manliga ikoner såsom Jim Morrison, James Dean, Keith Moon eller Marlon Brando visar inte på någon liknande förändring. De har sin sexualitet intakt. De är inte missförstådda eller gjorda till offer i någon liknande utsträckning.

Roland Barthes (1972/1957) menar att de tecken som överlever länge, de myter som stannar kvar längst, är de som representerar dominerande ideologier i vårt samhälle. Myten att den rena kvinnan är den avsexualiserade kvinnan är en sådan stark myt. Och trots att vi sägs leva i ett postmodernt samhälle där de stora berättelserna är döda (Löfgren & Molander, 1986), är det fortfarande en urgammal myt som lever kvar. Bilden av den rena madonnan är den myt som vi fortfarande har tilltro till och tror på.

⁴ En slående tanke är att både Törnrosa och Snövit låg som döda när deras respektive prinsar fann dem. Eftersom det är ganska motbjudande att tänka att båda prinsarna var nekrofiler bör den naturliga slutsatsen vara att just skendödheten och dess inneboende avsexualisering måste betyda något annat.

Det är en deprimerande tanke att de enda kvinnliga ikoner som vi kan respektera måste vara döda. Men tråkigt nog, visar de levande döda på denna bild och vi tror på den, har tilltro till den, förlitar oss på den. Oavsett om den är genuin eller inte.

5.6 Diskurs – roller för de levande döda

En diskurs är ett system av beteckningar. Från början är det en lingvistisk term. Även om senare teoretiker har vidgat begreppet. Foucault är en av dem som främst arbetat med begreppet. Han vidgade det till att även innefatta meningsskapande regleringar och praktiker. All mening konstrueras inom en diskurs. Foucault arbetade med att försöka förstå hur diskursen inverkar på meningsskapandet. Resonemangen nedan är ett destillat hämtat från Foucault (1984/2002; 1971/1993) Stuart Hall (1997) och Sara Mills (2003). Syftet är framför allt att presentera hur man kan använda Foucaults metod för att resonera om diskursen.

Diskursen producerar kunskapsobjekt och inget meningsfullt kan således existera utanför diskursen (Hall, 1997). Saker och ting kan vara sanna, men endast inom en viss kontext. Kunskap har således makten att göra sig själv sann. Foucault använder sig bland annat av exemplet galenskap (Hall, 1997; Mills, 2003). Genom att uppfinna begreppet galenskap som en sjukdom fick man också makten över de galna. Eftersom vi idag ”vet” att galenskap är en sjukdom måste vi också behandla dessa sjuka. Eftersom de är sjuka måste vi spärra in dem. Låt oss så göra en Foucauldiansk analys att applicera på konstruktionen av våra levande döda.

Pressens frihet är en självklarhet i vårt samhälle. Den är intimt förknippad med det demokratiska samhället. Yttrandefriheten, rätten att säga vad man vill om vem man vill är en av de grundstenar som vårt samhälle är byggt på. Den enskilde medborgaren har en rättighet att bli informerad och få kunskap. På så sätt är det också pressens skyldighet, journalisterna och fotografernas uppgift, att leta rätt på information och sprida kunskap om vårt samhälle.

Pressens skyldighet att informera medborgarna är sålunda inget självvalt hos våra journalister. Det ingår i journalistens yrkeskodex att söka information och presentera den. Vi skulle aldrig drömma om att ifrågasätta deras rätt att göra det

eftersom att kritisera den rätten skulle vara att ifrågasätta diskursen. Att ifrågasätta journalisternas rättighet att gräva i offentliga människors privatliv är att argumentera mot det som vårt öppna demokratiska samhälle är byggt på. Det leder till en tankeparadox. Antingen väljer vi att ha ett fritt och öppet samhälle eller så väljer vi att låsa in oss i ett censurerat samhälle utan en fri press. Hur stark diskursen är skulle jag vilja illustrera med ett exempel.

Nyhetsbyrån AP gjorde i februari 2007 ett experiment. Under en vecka publicerade nyhetsbyrån inga nyheter om Paris Hilton (Noveck, 2007). De gjorde det mestadels för att se om någon brydde sig. Under veckan hände inget ovanligt i Paris Hiltons liv. Hon firade en födelsedag och åkte fast för att ha kört bil trots att hon hade ett indraget körkort. AP resonerade att det vore ett intressant experiment att inte skicka vidare några nyheter om skandaldrottningen alls. Skulle någon märka något? Hur skulle reaktionerna bli? Reaktionerna lät inte vänta på sig. Men reaktionerna blev inte riktigt vad AP väntat sig. Det var inte så att de redaktioner som vanligtvis publicerade nyheterna saknade själva nyheterna, men man vände sig starkt mot *principen*. Paris Hilton i sig var ointressant men tanken att strypa flödet kring en person var helt otänkbart, menade kritikerna (Noveck, 2007). Vad skulle komma härnäst? Vem skulle härnäst bli stoppad? Kritikerna menade att AP själva inte hade rätt att göra den bedömningen. Istället hade nyhetsbyrån börjat rucka på den princip som pressfriheten vilar på: Allmänhetens *rätt* att bli informerad.

Diskursen skaffar sig med andra ord även en mycket påtaglig makt över människor. Journalisterna som förföljer offentliga personer gör det inte av illvilja mot dem utan på grund av det är deras skyldighet. Allmänhetens rätt att få veta är så grundligt viktig. Sålunda placerar diskursen också våra offentliga personer i vissa roller. De skall vara tillgängliga för frågor och de får finna sig i att vara jagade villebråd eftersom det kommer med kändisskapet. När så de offentliga personerna gör motstånd tenderar det att bli en nyhet i sig. Vi har minnesvärda bilder på Laila Freivalds som, svart i ögonen, skäller ut ett antal journalister utanför hennes dörr den 22 september 2000 i samband med hennes lägenhetsaffärer. Vi har den dåvarande kulturministern Cecilia Stegö Chiló som jagas av reportrar och fräser av dem i samband med hennes obetalda tevelicenser,

eller varför inte prinsessan Diana som hamnade i slagsmål med paparazzis (Helsingborgs Dagblad, 1997).

Det är deras roll att bli omskrivna, fotograferade och omgjorda till historier. Historier som inte alltid är helt överensstämmande med den sanna verkligheten. Men när historierna väl trycks och bilderna fotograferas har varken kändisen, fotografen eller journalisten någon kontroll över vad som händer med tecknet.

5.7 Behovet av voyeuren

Varje vara kräver en konsument. Ett tecken får inte någon mening utan en läsare. Tecknet kräver en publik som kan sätta samman tecknet med andra tecken och skapa dess innebörd, med hjälp av en diskurs. Våra levande döda som viker ut sig, eller kanske blir utvikta, är ingenting utan en grupp voyeurer som kan titta på. Utan en marknad skulle journalister och fotografer inte tränga in i kändisars privata liv med sina enorma objektiva och närgångna frågor. Bauman (1997/1998) hävdar att en marknad, som opererar på basis av ett överskott, i dagens samhälle främst producerar konsumenter. Det överskott vi har att konsumera är ett överskott av information (Baudrillard, 1994/1981). I dag är massorna mer informerade än någonsin menar Baudrillard, men samtidigt som vi får mer och mer information får vi samtidigt mindre och mindre mening. Vi kan inte isolera verkligheten från den simulerade verkligheten och sålunda förstör informationen meningen, hävdar han. Informationen, simuleringen, tar plats och publiken kan inte längre skapa någon mening av den (Baudrillard, 1985). Istället konsumerar vi för det inneboende symboliska värdet i varan, snarare än för dess innehåll eller bruksvärde (Baudrillard, 1996/1968). Eftersom socialisering i dag är starkt kopplat till exponering av medieprodukter blir också skälet till att konsumera snarare symboliskt. Om vi inte sett det senaste teveprogrammet blir vi exkluderade ur den sociala gemenskapen (Baudrillard, 1994/1981). Sålunda måste vi konsumera. Systemet legitimerar så att säga sig självt: Eftersom det finns ett konsumtionsbehov av skvallret legitimerar publiken också produktionen av det. Vill man dra det hårt kan man säga att den enskilde läsaren av expressens fredagsbilaga legitimerar de upprepade intrången i offentliga personers privatliv. På så sätt var också alla de som läste om Prinsessan Diana starkt bidragande till

att Diana Spencer dog i en bilkrasch i Paris 1997. Men kan man säga så? Läsarna läser ju bara tidningen, inte sant?

5.8 ”Vi lydde bara order”

Läsarna tog inte livet av Diana Spencer, det är ett absurt påstående. Inte heller fotografierna kan väl lastas för hennes död. De tog ju bara bilder. Alla vet ju att det var föraren som var påverkad av narkotika och alkohol. Och han körde ju faktiskt fruktansvärt fort. Inte heller kan man lasta redaktören för tidningen som bara lät publicera bilderna. Inte sant? Liksom bödeln som bara drar i en spak, kan man väl inte lasta journalisterna för att de utövar sina rättigheter och skyldigheter?

Följande resonemang är hämtat från och inspirerat av Zygmunt Baumans bok *Auschwitz och det moderna samhället* (1989). Baumans resonemang går ungefär så här: Förtintelsen var möjlig att genomföra tack vare det moderna projektet. Genom att förlita oss på rationalism och förlita oss på etik, inordnar vi oss i byråkratiska system. Bauman gör följande distinktion mellan etik och moral. Etiken är de system som avgör vad som är rätt och fel, medan moralen ser till själva handlingen när den skall bedömas som rätt eller orätt. Själva tanken i ett byråkratiskt system är att den enskilde individen endast utför och ansvarar för det enskilda momentet utan att reflektera över helheten. Den enskilde personen måste genomföra sin del, punkt slut. En viktig del i det byråkratiska organisationssättet är att den enskilde inte förväntas ta personligt ansvar. Eller snarare sagt, den enskilde skall genomföra sin part och är ansvarig för att sköta sin del så som är honom föreskrivet. Så länge individen lyder föreskrifterna är allt gott och väl. Men det moraliska ansvaret skjuts hela tiden uppåt i organisationen. ”Vi lydde bara order”, som det så vackert hette under rättegångarna i Nürnberg 1947.

Men samtidigt måste också människan förvandlas till ett byråkratiskt objekt. Bauman menar att ju mer distans vi sätter mellan oss själva och det byråkratiska objektet, desto hårdare kan vi vara mot dem. Andra regler gäller gentemot ett konstruerat objekt än om vi varit tvungna att se dem som människor. Bauman lutar sig på ett klassiskt experiment, där ett antal människor blev ombedda att ge elektriska stötar till ett forskningsobjekt. En person som de kunde se, och höra. Genom att förlita sig på forskningsledarens anvisningar gav personerna starkare

och starkare elchocker samtidigt som de fick se och höra objektets (en skådespelares) plågade skrin och böner att sluta.

Man kan dra paralleller mellan Baumans resonemang och journalisternas och paparazzis yrkesetik. De förföljer sina objekt, kända personer urskiljnings- och skoningslöst, med ursikten att allmänheten har rätt att få veta. Det var den argumentation som flera paparazzis använde för att ursäkta det faktum att hetskörningen som ledde till Prinsessan Dianas död var orsakad av att de var förföljda av ett gäng paparazzis på skottrar (Zoglin, 1997). Det var inte deras egen vilja, de fullföljde bara sina plikter mot allmänheten. Etiken blir viktigare än den egna moralen.

När en person avhumaniserats och blivit till ett objekt, ett tecken, en historia som man är en del av att producera kan man också behandla det på ett annat sätt än man skulle behandla en levande människa (ytterligare en anledning att kalla dem levande döda). Det är lätt att dra paralleller till den enskilde byråkraten som planlade hur många judar man kunde placera i ett godståg. Eller de enskilda personerna som var ansvariga för att placera judarna i dessa godståg. Vi kan väl knappast ställa dem till svars, de bara räknade och kalkylerade. På samma sätt kan vi väl knappast anklaga den enskilde redaktören som gör valet att publicera en bild? Eller den enskilde redaktören som köpte bilderna? Eller en enskilde journalisten som skriver en bildtext? Eller den enskilde personen som köper tidningen? Eller den som läser den hos frissan?

KAPITEL 6

Sammanfattande analys och slutdiskussion

Så vad utmärker allt detta i? Vi har konstaterat att vi lever i ett konsumtionssamhälle, där vi konsumerar historier när vi läser skvaller. Historierna är baserade på tecken och myter som konstruerats inom en diskurs. Genom konsumtionen legitimerar vi diskursen. Vi legitimerar dels myterna om kvinnan, att hon skall vara vacker och helst totalt avsexualiserad för att kunna respekteras. Men vi legitimerar också produktionen av skvallret eller mer konkret legitimerar vi klappjakten på offentliga personer. Vi accepterar intrången i deras privatliv för att de är avhumaniserade, långt distanserade från oss. Genom avhumaniseringen görs de till ett slags levande döda, som snarast är att betrakta som tecken eller historier som kan konsumeras... i ett vackert cirkelresonemang.

Att arbeta med att analysera diskurs och kulturella fenomen kan liknas vid att påtala att kejsaren är naken. Det är att säga det uppenbara. Något vi ser, men ändå inte. Och det krävs antingen ett barn eller en narr för att påtala det som alla (inte) ser.

I grunden har jag försökt att kritiskt reflektera över och visa processen hur en person av kött och blod kan förvandlas till tecken och historier som kan konsumeras. Men under processens gång visar sig de myter och diskurser som formar historierna på ett sätt som vi inte alltid är medvetna om. Läsaren skapar tecknets betydelse, det är sant. Men diskursen sätter ramarna för tecknets betydelse. Den maskerar sig som sunt förnuft och som vår grundläggande förståelse för hur världen är konstruerad. Om vi kan demaskera diskursen kan vi också demaskera orsakerna till vårt handlande och tänkande.

Man brukar säga att konstnärer och författare använder lögnen för att visa sanningen. Men diskursen kan även sägas använda lögnen för att dölja sanningen. Vi lever i allra högsta grad med ett antal myter som vi tror på. Den brittiske författaren Neil Gaiman skrev en gång att: "Things need not have happened to be true. Tales and dreams are the shadow-truths that will endure when mere facts are

dust and ashes, and forgot“ (Gaiman, 1990. p.83). Vi kanske slutade tro på sagor när vi slutade vara barn, men vi tror fortfarande på myter. I vårt samhälle förlitar vi oss på den hyperreella världen. Vi ser en retuscherad spegelvärld som är renare och mer verklig än verklig. Men den är också fylld av skuggsanningar och Levande Döda vars historier vi gladeligen lever med. Problemet är bara att om man låter historier fortgå för långt slutar de alla i död. Och när berättelsen är slut kan vi renodla den tills historien själv blir en myt.

Om vi försöker att se igenom spegelglaset och titta in på andra sidan, vad är det vi ser? Vi har sett att en Levande Död avkrävs offer. “The price for getting what you want, is getting what once you wanted”, som poeten sade (Gaiman, 1990. p. 81). Hon tvingas underkasta sig att förlora sin självständighet, den egna sexualiteten, sitt privatliv och kanske till och med sitt liv för att kunna bli ihågkommen och kanske respekterad. Ändå finns myten om det glamourösa livet som kändis kvar, vilket gör att många söker sig till rampljuset och vill bli som dem. Man kan fråga sig vilket ansvar den enskilda individen har. Det är ju inte vem som helst som hamnar i strålkastarnas sken. Anna Nicole ville bli känd. Marilyn Monroe var skådespelerska. Prinsessan Diana var gift med en kronprins. Hade de valt detta? Spelar det någon roll? De fick vad de ville ha, men var de beredda att betala priset för det?

Med konsumtionen legitimeras ett handlande gentemot offentliga personer som vi skulle skämmas över om vi agerade likadant mot en granne eller en vän. Genom att göra människor till tecken, får vi rätt att peka finger åt dem och håna dem. Skulle vi göra samma sak mot en människa som vi tvingas se i ögonen? Tillåt mig tvivla!

Men kanske de levande döda fyller en funktion i våra liv. Kanske vi behöver våra ikoner för att drömma om hur våra liv kunde vara om vi bara vore lite snyggare, om inte bilringarna satt där under bältet, om inte våra liv var fylld med tråkig vardag. Kanske vår omätliga hunger efter det sensationella är till för att glömma våra egna patetiska liv. Liksom Marcello har vi ett val att förkasta den hyperreella verkligheten. Men har vi det modet? Är vi beredda att kasta oss ut i en kall verklighet? Kan vi göra det?

Neil Gaiman frågade en gång ”What powers would Hell have if those imprisoned [t]here were not able to dream of heaven?” (Gaiman, 1988. p.128) Vill man vara elak kan man dra slutsatsen att diskursen konstruerats för att någon velat göra livet ännu mer miserabelt. För alla parter involverade.

Vad har den här uppsatsen fyllt för funktion? Jag inbillar mig inte att den här uppsatsen kommer förändra diskursen. Jag inbillar mig knappast att jag kommer göra någon större skillnad överhuvudtaget. Men det har alltid varit barnets och narrens privilegium att påpeka att kejsaren är naken. Och när narren roar sig med att påpeka det självklara kanske någon lyssnar, kanske inte. Min förhoppning är att någon lyssnar och kanske reflekterar. För det är enda sättet som diskursen någonsin kommer kunna förändras.

Men i slutändan är kejsaren fortfarande kejsare och narren är fortfarande narr.

Litteraturförteckning

Akademisk litteratur

Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (1994) *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* Lund: Studentlitteratur.

Barthes, R (1972) *Mythologies* (A. Lavers. Trans.) New York: Hill and Wang. (original publ. 1957)

Baudrillard, J (1985) *Massorna: Det socialas implosion i medierna.* (J. Öberg. Övers) i Löfgren, M. & Molander, A. (Red.) (1986) *Postmoderna tider.* Stockholm: Norstedts

Baudrillard, J. (1986) *Amerika* (J. Öberg. Övers.) Göteborg: Bokförlaget Korpen.

Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation.* (S.F Glaser, trans.) University of Michigan press. (Orig. publ.1981)

Baudrillard, J. (1996) *The System of objects* (J. Benedict, trans.). London/New York: Verso. (orig. publ. 1968)

Bauman, Z (1989) *Auschwitz och det moderna samhället* (G. Gimdal & R. Gimdal. Övers) Göteborg: Daidalos

Bauman, Z.(1998) *Vi vantrivs i det postmoderna.* (S-E. Thorell, övers.) Göteborg: Daidalos. (orig. publ. 1997)

Briggs, K (1976) *A dictionary of Fairies. Hobgoblins, brownies, bogies and other supernatural creatures.* Harmondsworth: Penguin.

Caputi, J (2004) *Goddesses and monsters. Women, myth, power and popular culture.* Madison: University of Wisconsin Press.

Chancey, J.R. (1999) Diana Doubled: The Fairytale Princess and the Photographer. *NWSA Journal* pp 163-175 vol.11 issue 2.

Derrida, J. (1991) *Rösten och fenomenet* (D. Birnbaum & S-O. Wallenstein. Övers.) Stockholm: Thales. (orig. publ. 1967)

Derrida, J (1978) *Writing and difference* (A. Bass. Trans.) London: Routledge. (orig. publ. 1967)

Derrida, J. (1982) Excerpt from *Différance* (Trans. A. Bass) web-dokument: [<http://www.hydra.umn.edu/derrida/diff.html>] Tillgänglig: 2007-04-17

Eco, U. (1986) *Travels in Hyperreality* (W.Weaver, trans.) New York: HBJ, Publishers.(orig. publ. 1983)

Ehn, B. & Löfgren, O. (1982) *Kulturanalys* Malmö: Gleerups

- Eriksson, Y. & Göthlund, A. (2004) *Möten med bilder* Lund: Studentlitteratur
- Fairclough, N. (1995) *Media Discourse* London: Edward Arnold
- Fairclough, N. & Chouliaraki, L. (1999) *Discourse in late modernity- rethinking critical discourse analysis* Edinburgh: Edingburgh university press.
- Fredelius, G., Klein Frithiof.P., & Ursing, I (1994) *Kvinnoidentitet*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Foucault, M. (1993) *Diskursens ordning* (M. Rosengren övers.) Stockholm: Brutus Östling Förlag. (Original publicerat 1971)
- Foucault, M. (2002) *Sexualitetens historia. Band 1 viljan att veta*. (B. Gröndahl övers) Göteborg: Daidalos. (Original publicerat 1984)
- Franchi, R.M. (1961) Review: La Dolce Vita. *Film Quarterly*, Vol.14 No. 4. pp 55-57.
- Genosko, G. (1994) *Baudrillard and signs*. London: Routledge
- Gundle, S (2000) La Dolce Vita. *History Today*. Vol. 50. No. 1 pp 29-36.
- Hall, S (1997) *Foucault: Power, knowledge and discourse* in Wetherell, M., Taylor, S., & Yates, S.J. (2001) *Discourse theory and practice* London: Sage.
- Hubert, S.J. (1999) Two women, Two songs: the subversive iconography of "Candle in the wind" *NWSA Journal* pp 124-137 Vol. 11 Issue 2.
- Hurtig, F. (2004) *Den svenska jantelagens tio bud. Kritiska perspektiv på Dagens Nyheter's ledarsida*. (Kandidatuppsats, Media och Kommunikationsvetenskap) Lunds Universitet.
- Jansson, A. (2002) *Mediekultur och samhälle*. Lund: Studentlitteratur
- Knieger, B. (1962) La Dolce Vita: Twentieth-Century Man? *College Composition and Communication*, Vol. 13, No. 4. (Dec., 1962), pp. 26-31.
- Lyon, D (1994) *Postmodernity*. Buckingham: Open University Press.
- Löfgren, M. & Molander, A. (Red.) (1986) *Postmoderna tider*. Stockholm: Norstedts
- Miegel, F. & Johansson, T. (2002) *Kultursociologi* Lund: Studentlitteratur
- Mills, Sara (2003) *Michel Foucault* London: Routledge

Nead, L (1992) *The Female nude. Art obscenity and sexuality*. London: Routledge.

Thurén, T. (1995) *Tanken, språket och verkligheten. En bok om vår verklighetsbild och hur den byggs upp* Stockholm: Tiger Förlag

Tseëlon, E (1998) *Kvinnan och Maskerna* (B. Nilsson. Övers.) Lund: Studentlitteratur

Övrig litteratur

Amster, H. Till minne av ett par bröst (2007, 10 februari) *Svenska Dagbladet*. [Web-dokument: www.svd.se.] Tillgänglig: 2007-05-08

Corliss, R. Marilyn Lost and Found (May. 25, 2001) *TIME Magazine*. Web-dokument: [<http://www.time.com/time/columnist/corliss/article/0,9565,127991-3,00.html>] Tillgänglig: 2007-04-17

Gaiman, N (1988) *Sandman: Preludes and Nocturnes*. New York: Vertigo.

Gaiman, N (1990) *Sandman: Dream Country*. New York: Vertigo.

Historien om Diana, paparazzon och polisen (1997 2 april) *Helsingborgs Dagblad* Mediearkivet. Tillgänglig: 2007-05-06

Hollandsworth, S. (1993) The making of a sex symbol, 1993. *Texas Monthly*. pp 96-104. vol 21. Issue 7.

Hultman, A. Hennes nya kurvor (1993, 6 november) *Expressen* Presstext. Tillgänglig: 2007-04-17

Hylton/Austin H. (2007, 8 February) Anna Nicole Smith, 1967-2007 *Time Magazine*. Web-dokument: [<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1587535,00.html>] Tillgänglig: 2007-05-21

Candle in the wind 1997. A&M, England. Elton John

Joo, N. Skilda världar (2007. 30 april) *Expressen*. Presstext. Tillgänglig: 2007-05-08

Kolehmainen, A. Dominikas 37 bad-favoriter. (2007, 8 april) *Hallå. Expressen*.

La Dolce Vita (1960) Riama Films, Italien. Federico Fellini

Noveck, J (2007, Mars, 01) Sure, she's famous, but do we need Paris Hilton news? For one week the AP tried to find out. *Associated Press*

The Concise Oxford dictionary (9th ed.) (1998) Oxford: Clarendon Press

Thellenberg, I. (2007, 9 feb) Följde idolen – in i döden. *Kvällsposten*, s.12.

Thorsell, S. ...ska vi tacka läkarna för dem? (1993, 6 november) *Expressen*
Presstext. Tillgänglig: 2007-04-17

To Aristophanes & Back. (May. 14, 1956). *TIME Magazine* web-dokument:
[<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,808436-1,00.html>]
Tillgänglig: 2007-04-17

Two Myths Converge: NM Discovers MM (Jul. 16, 1973). *TIME Magazine* web-
dokument:
[<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,907595-2,00.html>]
Tillgänglig: 2007-05-21

Yppig blondin retar norrmän (1993, 3 december) *Dagens Nyheter* Presstext.
Tillgänglig: 2007-04-17

Zoglin, R. Hey, wanna buy some pix? (Sep. 14, 1997). *Time Magazine*. Web-
dokument: [<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,986980-1,00.html>]
Tillgänglig: 2007-05-10

Öhman, P. (1993, 8 dec) Trosornas krig hos centern. *Expressen* Presstext.
Tillgänglig: 2007-05-21