



**LUNDS**  
UNIVERSITET

Lunds Universitet

Enheten för medie- och kommunikationsvetenskap.

MKVA21: 4 VT 2011

**”Vampires aren't cupcakes,  
you can't order them with sprinkles”**  
- en kritisk diskursanalys av Twilight-parodier på YouTube

Författare: Karolina Holmqvist och Julia Kulle

Handledare: Joanna Doona

Examinator: Irene Pelayo

## Abstract

Twilightböckerna och -filmerna har sålt miljoner exemplar världen över, och etablerat sig som ett samtida fenomen. De har också i stor utsträckning polariserat publiken, som kan sägas bestå dels av *Twilight*-fans, och de som anser att *Twilight* underminerar bilden av vad som utgör en vampyr.

Denna bild förefaller vara nära förknippad med föreställningar om manlighet, och det existerar ett stort antal parodier i olika former på internet som driver med Twilight-vampyrernas manlighet på ett eller annat sätt.

Vår studie har koncentrerats till tre parodier på YouTube, vars gemensamma nämnare är att de på något vis skildrar Twilight och dess vampyrer som homosexuella och/eller omanliga. Syftet har varit att lyfta fram underliggande värden som ter sig okomplicerade och enbart harmlöst humoristiska, men som i en annan dager visar sig vara mer än en fråga om att ha rätten att avgöra vad som utgör hög- respektive lågkultur; det rör sig alltså om en kamp om att få definiera verkligheten.

Vår ansats är kvalitativ och vi har genomfört en textanalys genom att kritiskt granska, och identifiera, diskurserna som förekommer i texten. Vår fokus har legat på hur humorn i parodierna (omedvetet och medvetet) syftar till att legitimera ett ojämnt fördelat maktmönster mellan män, kvinnor samt män som inte lever upp till ett manligt ideal, och också hur detta tar homofobiska former. Centralt har även varit att titta närmare på vad det är som upprör i konstruktionen av en vacker vampyr.

Vi har funnit att parodierna i hög grad befäster en uppdelning i dels manskultur, representerad av den traditionelle vampyren i form av till exempel Nosferatu, och dels kvinnokultur, som framställs som urvattnad, feminiserad och ovärdig för de vampyrer som den skildrar. Genom denna dikotomiska uppdelning gagnas ett hypermaskulint vampyrideal. Detta ideal framställs i parodierna som det naturliga, medan den feminina vampyren presenteras som begränsad. Detta trots att definitionen av den hypermaskuline vampyren innefattar ett förkastande av alla former av femininitet, och att detta i sig utgör en avsevärd begränsning av definitionen av vad det innebär att vara man.

## Innehållsförteckning

<b>1. Inledning och bakgrund</b> .....	1
1.1 Problemformulering .....	2
1.2 Syfte och frågeställning .....	3
<b>2. Teori och metod</b> .....	3
2.1 Diskurs – definition .....	3
2.2 Motivering till val av tillvägagångssätt .....	3
2.3 Diskursanalys – en integrerad approach .....	4
2.4 Laclau & Mouffe och Fairclough .....	4
2.5 Praktiknivå .....	6
2.6 Textnivå .....	6
2.7 Social nivå .....	8
2.8 Makt – en gemensam nämnare.....	8
<b>3. Urval</b> .....	9
<b>4. Insamling</b> .....	10
<b>5. Metodkritik och validering</b> .....	10
<b>6. Handling</b> .....	11
6.1 Video nummer 1: ” <i>Twilight</i> parody spoof Jeff Loveness” .....	11
6.2 Video nummer 2: ” <i>Twilight</i> 'Saga' Spoof- New Moon/Eclipse” .....	12
6.3 Video nummer 3: ” <i>Twilight</i> vs Blade: Rated Awesome #1” .....	13
<b>7. Analys</b> .....	15
7.1 Dikotomier och diskursiv kamp .....	15
7.2 Fans som ”den Andre” .....	17
7.3 Textuella grepp .....	18
7.4 Rädsla vampyren! .....	19
7.5 Humor och homofobi .....	22
<b>8. Slutdiskussion</b> .....	25
<b>9. Litteraturlista</b> .....	28

## 1. Inledning och bakgrund

Den storsäljande *Twilight*serien, vars första del, *Twilight*, kom ut i bokform 2005 och på film 2008, har lästs och setts av miljontals människor världen över, och blivit till ett samtida fenomen (Diamond 2011:41). Bokserien består av fyra romaner, och filmsviten som baseras på böckerna utgörs av totalt fem filmer, varav tre hittills är utgivna. Berättelsen om 17-åriga Bella som flyttar till sin far i en småstad i delstaten Washington och där inleder ett farofyllt förhållande med Edward Cullen, en evigt ung vampyr, har gjort författaren Stephenie Meyer och filmernas huvudrollsinnehavare både förmögna och världskända.

*Twilight* har i mångt och mycket delat upp publiken i två läger: de som älskar *Twilight* och de som hatar det. För att citera Sheffield och Merlo: "...*Twilight* seems to inspire a particularly active anti-fandom, which can be seen both in mainstream media accounts of clashes between fans and anti-fans, and in (...) online forums..." (2010:219). Denna anti-fandom tar sig inte bara uttryck i direkta forumstrider mellan fans och icke-fans, utan går även att urskilja i den omfattande mängd *Twilight*-parodier i olika former, som går att finna på internet. Att döma av skämtbilder (så kallade "LOL:s") på det populära Cheezburger Network, ett nätverk av sajter på temat populärkultur och humor (Cheezburger Network, Inc. 2011), parodier på YouTube, samt satiriska grupper på Facebook är det främst den manlige huvudkaraktären Edward Cullens sexuella läggning och/eller vampyridentitet som ifrågasätts och parodieras. Bode noterar: "The fact that Edward sparkles in sunlight and feeds on animal blood offends vampire genre purists." (2010:708)

Nayar (2010) observerar följande vad gäller hur vampyrer traditionellt har framställts: "The over-sexualized vampire story, from Bram Stoker's classic *Dracula* (1897) to films like *Underworld* (2003-09) and *Blade* (1998) has portrayed the woman as victim of the male vampire in a coded representation of sexual intercourse as bloodsucking" (2010:62). Hon menar att Edward främst fungerar som ett sexuellt objekt för kvinnor: "Edward Cullen draws attention throughout the tale not as a vampire – his biological condition, if you will – but due to his looks" (ibid.:63). Det verkar således som att den traditionella rollfördelningen till viss del har kastats om i och med *Twilight*s inträde på vampyrarenan.

I massmedia har kritiker, skribenter och recensenter konstruerat en bild av *Twilight*s publik som bestående av hysteriska, hjärntvättade tonårsflickor, och uppvisat en nedlåtande inställning gentemot dessa, såväl som mot *Twilight*-filmerna- och böckerna (Bode 2010; Click et al 4ff). Denna konstruktion av en irrationell kvinnlig publik utan smak är ingen ny företeelse, utan har förekommit sedan 1800-talet (Huyssen 1986:191, citerad i Bode 2010:707), och kan ses som ett exempel på en mer utbredd marginalisering i vårt samhälle av kultur som skapas av, konsumeras och diskuteras av kvinnor (Click et al 2010:7f).

I kontrast till denna ”kvinnokultur” står en maskulin kultur, som traditionellt framställts som en motståndskultur, centrerad kring kultförklarade verk med kanonisk status; en subversiv reaktion mot den hjärntvätt utförd av mainstreammedia som kvinnor inte lyckas undvika (Bode 2010:707). Den maskulina ”kult-kulturen” kan sägas vara hegemonisk, det vill säga den utgör den norm som anses allmänt eftersträvansvärd. Om man vill testa detta i praktiken kan man bara studera reaktionerna man generellt får om man säger att man gillar *Twilight*, jämfört med om man säger sig vara fan av vampyrfilmer gjorda av Murnau (1922) eller Herzog (1979).

## 1.1 Problemformulering

Nayar (2010) berör de utseendemässiga aspekter och det skönhetsideal som de manliga vampyrerna i *Twilight* omfattar, men placerar dessa inom ramarna för en hegemonisk maskulinitet lik den i livsstilsmagasin för män, och menar dessutom att *Twilight* i stort porträtterar gammaldags manstyper: ”[I]n contemporary contexts when masculinity is being constantly redefined, Meyer seeks to retreat into safer 'moulds' and stereotypes, almost in a reactionary masculinity where men are big and strong, play protector roles and are always in control (...) *Twilight* is a nostalgia-inducing visit to older forms of the masculine” (2010:73).

De ovan beskrivna publik- och kritikerreaktionerna ger en annan bild av situationen. Trots att kvinnor hela världen över blir förälskade i Edward Cullen, och trots att Robert Pattinson, som spelar karaktären i filmerna, betraktas som en av (nöjes)världens mest åtråvärda män, existerar det ändå ett konsensus på stora delar av internet att Edward Cullen och *Twilight* är ”gay”. *Twilight*-vampyrerna, att döma av den skämtkultur som råder kring dem på nätet, uppfattas inte som traditionellt maskulina, utan verkar snarare upplevas som motsatsen till en heterosexuell maskulinitet; något som titlar på populära Facebookgrupper som ”*Twilight?* Back in my day, vampires used to suck blood, not cock” (Facebook) antyder.

Trots att skämt och humor ofta betraktas som harmlösa företeelser, även av akademiker (Billig 2005:5), finns det ändå en implicit social överenskommelse bakom dem; skämtare och publik måste dela en grundläggande bild av världen för att skämtet ska fungera (Critchley 2002:3-4). Billig, i ett argument baserat på teorier av Freud och Bergson, menar att humor i form av förlöjligande ”plays a central, but often overlooked, disciplinary role in social life [...] the possibility of ridicule ensure that members of society routinely comply with the customs and habits of their social milieu” (2005:5,2).

Click et al noterar följande: [T]he public dismissal of *Twilight*'s success is gendered, and we believe scholars, critics and fans should find this gender bias worthy of discussion and study.” (2010:7) Den studie som ligger närmast vår i fråga om ämnesval och infallsvinkel, Sheffield och

Merlos studie av anti-*Twilight*-beteende online (2010:207ff), begränsar sig till inlägg på fanforum, och tar inte upp den parodiska kritik som riktas mot manligheten (eller den upplevda bristen på) i *Twilight*-serien. Detta är en kunskapslucka som vi vill fylla.

## **1.2 Syfte och frågeställning**

Syftet med denna studie är att undersöka användargenererade parodier på *Twilight* på videosajten YouTube.com, för att blottlägga de föreställningar om maskulinitet som finns förbundna med vampyren i publikreaktionerna på *Twilight*. Frågor som kommer att vägleda vårt arbete är: Vilka föreställningar kring manlighet existerar i publikresponsen på *Twilight*-serien, och hur kan dessa förstås som diskurser? Hur konstrueras, reproduceras och interageras dessa diskurser, och vad får denna interaktion för vidare sociala konsekvenser? Målet med vår studie är ytterst att bidra till fördjupade kunskaper om humor som en ideologisk mekanism, och hur denna tillämpas som maktmedel i framförhandlandet av könsidentiteter i dagens samhälle.

## **2. Teori och metod**

### **2.1 Diskurs – definition**

Diskurs är ett komplext begrepp, som använts på olika sätt i olika akademiska sammanhang (Berglez 2001:271; Jørgensen och Phillips 2002:1). Lindgren definierar diskurs som ”en uppsättning av utsagor och antaganden som tillhandahåller ett språk för att tala om en given företeelse i en given kontext” (2009:112). Diskurs är ett system som bestämmer mening: det bidrar med ett system av instruktioner kring hur en viss del av verkligheten, och de olika fenomen som utgör denna del, ska tolkas och omnämnas (Lindgren 2009:109ff).

### **2.2 Motivering till val av tillvägagångssätt**

Sheffield och Merlo menar att publikens relation till en medietext är diskursiv: ”[C]lose readers, fans, antifans and nonfans rhetorically construct, shift among and redefine identities – and, indeed, define and redefine the text to which they are responding” (2010:210). Då vi avser att undersöka förhållanden som dessa, ter sig en diskursanalys som bäst lämpad för vårt syfte. Vår undersökning skulle kunna kompletteras med en receptionsanalys, för att närmare granska enskilda individers mottagande av texterna. Dock framstår en kritisk textanalys som mer lämplig här, eftersom fokus i vår undersökning ligger på texterna och hur identiteter skapas i dem, och inte hur människor faktiskt ”lever” dessa identiteter i sina verkliga liv.

### 2.3 Diskursanalys – en integrerad approach

Jørgensen och Phillips beskriver diskursanalys som ”a complete package”; ett analytiskt tillvägagångssätt i vilket teori och metod inte kan separeras:

[It] contains, first, philosophical (ontological and epistemological) premises regarding the role of language in the social construction of the world, second, theoretical models, third, methodological guidelines for how to approach a research domain, and fourth, specific techniques for analysis. In discourse analysis, *theory* and *method* are intertwined and researchers must accept the basic philosophical premises in order to use discourse analysis as their method of empirical study (2002:4).

Vi kommer således inte att dela upp redogörelsen för vårt tillvägagångssätt i separata teori- och metodkapitel, utan redogöra för det fortlöpande i en kombinerad teori- och metoddel, då diskursanalys som noterats innehåller komponenter som är högst beroende av varandra.

Jørgensen och Phillips menar dock, i likhet med Berglez (2001:286) att det är möjligt att kombinera olika teorier och metoder i sin diskursanalys, om man gör detta efter noga övervägande, och efter en värdering av de kunskaper som varje individuell teori och/eller metod kan bidra med (Jørgensen och Phillips 2002:4). Vi har valt att göra en sådan kombination: då vi vill undersöka hur diskurser kring manlighet skapas och upprätthålls är vi inte bara intresserade av texterna (parodierna) själva, utan hur de mottas, tolkas och hur de relaterar till vidare sociala förhållanden. Vi kommer därför att använda oss av två övergripande diskursanalytiska ramverk i vår studie, i kombination med teorier kring humor och dess sociala funktioner, feministiska teorier kring maskulinitet, samt teorier om tolkning av medietexter, för att få den djupare förståelse för vårt studieobjekt som vi önskar uppnå. I följande avsnitt kommer vi närmare redogöra för dessa diskursanalytiska ramverk och våra valda teorier, hur vi avser att kombinera och tillämpa dem, samt vilken förståelse de kan bidra med.

### 2.4 Laclau & Mouffe och Fairclough

Den första av de två diskursanalytiska modeller som vi kommer att basera den här undersökningen på är Laclau och Mouffes diskursteori (1985; citerad i Jørgensen och Phillips 2002:24ff). Den förstår diskurs som en ständigt pågående process att ge verkligheten – eller delar av den – en viss, fixerad betydelse. Laclau och Mouffe fokuserar på olika diskursers kamp om att få just sin definition av en företeelse ”fixerad”, det vill säga erkänd av alla. Betydelse är enligt Laclau och Mouffe alltid godtycklig, så den diskursiva kampen utgörs av olika försök att utesluta alla tolkningar utom den egna; att naturalisera den, dvs. få sin tolkning av verkligheten att framstå som

den enda tänkbara (Jørgensen och Phillips 2002:37). De centrala företeelser vars innebörd är föremål för konflikt mellan olika diskurser benämns *floating signifiers* av Laclau och Mouffe (Jørgensen och Phillips 2002:28ff). I vårt fall rör det sig i huvudsak om begreppen ”man”, ”vampyr” och ”*Twilight*-fans”.

Naturaliseringen av mening i den diskursiva kampen sker delvis genom att en uppdelning i motsatspar görs. Dessa motsatspar, som kan utgöras av två begrepp, egenskaper, identiteter, etc. är ömsesidigt uteslutande: uppvisar man egenskapen som är icke önskvärd omöjliggör detta att man samtidigt besitter den önskvärda egenskapen. Laclau och Mouffe använder begreppet *antagonismer* om den här sortens konflikt: två identiteter står mot varandra, och de två är ömsesidigt uteslutande (Jørgensen och Phillips 2002:47).

Ett annat centralt begrepp, som fokuseras i hög grad inom Laclau och Mouffes diskursteori, är hegemoni. När en diskurs är hegemonisk omfattar den självklara sanningar och ideal som vi inte ifrågasätter (Jørgensen och Phillips 2002:48); godtyckligheten hos de ideal som anses eftersträvansvärda har maskerats. En viss definition av verkligheten framstår alltså för folk som den enda tänkbara. Målet för så kallade ideologikritiska studier är att visa på de omständigheter och den kamp om mening som döljer sig bakom till synes ”harmlösa” samhällsföreteelser – i vårt fall parodiska medietexter – och hur denna kamp resulterar i etablerandet och reproduktionen av ojämlika maktstrukturer (Berglez 2001:268ff).

Laclau och Mouffes teori är dock på egen hand otillräcklig för att nå förståelse för hur diskurser och diskursiv kamp *konkret* skapas och aktiveras i texterna, eller hur texterna produceras och konsumeras. Den kan inte ge oss några svar på hur den diskursiva kampen yttrar sig i konkreta språkliga grepp (ordval, grammatik, ton, etc.), eller hur dessa grepp kan förstås. För att konkret kunna visa på vad som äger rum i texten, krävs ytterligare verktyg. Parodierna omfattar fler aspekter än bara vilka tecken som är omstridda; de är texter som produceras och mottas av individer, och därmed sätts in i olika sammanhang beroende på vem det är som tolkar texten och hur dennes världsuppfattning ser ut. Vi behöver därför en modell som kan bidra med förståelse av detta, vilket Norman Faircloughs kritiska diskursanalys (Fairclough 1992), även kallad CDA (Jørgensen och Phillips 2002:60), gör.

CDA utgörs av en tredelad modell för diskursstudier (Fairclough 1992). Enligt denna modell analyserar man diskurser dels på textnivå, dels på nivån där texterna produceras och konsumeras (så kallad diskursiv praktik eller praktknivå), och dels på en mer allmän, samhällelig nivå. Fairclough menar att diskurs omfattar alla dessa tre nivåer (Jørgensen och Phillips 2002:60ff): själva texten är i sig inte en isolerad företeelse: den är *intertextuell* i det att den refererar till andra texter, genrer och diskurstyper (ibid.:73). Dessutom varierar textens mottagande och tolkning beroende på hur väl



mottagaren känner till det som texten refererar till. Texten blir därmed en del i olika diskursiva praktiker, det vill säga specifika sätt att använda – producera och tolka – språket på. Dessa diskursiva praktiker står i sin tur i ett dialektiskt förhållande till resten av samhället – Fairclough menar att de både påverkar och påverkas av detta (Jørgensen och Phillips 2002:72).

Fairclough analyserar de olika nivåerna separat, för att sedan presentera dem tillsammans (Jørgensen och Phillips 2002:81). Vi kommer likaledes att analysera de tre nivåerna var för sig, men sedan presentera dem tillsammans i en tematiserad redogörelse för resultaten. Detta eftersom det ger en bra struktur på själva analysarbetet, men också att presentationen av själva slutsatserna väl återspeglar de relevanta aspekterna i det vi kommit fram till. Vi kommer nu att närmare beskriva de teorier, metoder och analystekniker som vi har valt, samt på vilken nivå i Faircloughs modell – diskursiv praktik, text eller social nivå – de främst kommer att tillämpas.

## 2.5 Praktiknivå

Studiet av diskursiv praktik innefattar som noterats att analysera hur en text produceras och mottas (Jørgensen och Phillips 2002:81). På den diskursiva praktikens nivå kommer vi att undersöka de referenser till genrer, diskurser och verk som går att återfinna i texten, och producenternas och mottagarnas kunskap om dessa – vilken kompetens behöver man besitta för att ta till sig parodierna? Critchley påpekar följande angående humorns natur: ”[H]umour is shared. Every comedian knows that a joke that does not get a laugh is not a joke (...) [H]umour is a shared or intersubjective practice that requires the assent of others” (2002:79-80). Detta visar på att publiken är en del av skämtet; den behövs för att det ska fullbordas.

Det är dock inte enbart närvaro som krävs av publiken för att skämtet ska genomföras; de behöver dela de antaganden som görs i texten, de behöver känna till de verk som texten refererar till; de behöver med andra ord befinna sig i en viss position till texten. Enligt Stuart Halls encoding/decoding-teori uppstår inte mening förrän en medietext har tolkats – avkodats – av en mottagare, eftersom texter till sin natur är *polysemiska* – de har många olika tänkbara innebörder (Hall 1973/1980, citerad i Lindgren 2009:14ff). Detta medför att innebörden i en och samma medietext varierar beroende på vem som avkodar den (ibid.). Kritikerns roll i utrönandet av mening i texten är således begränsad. Vi kommer att studera hur humorn i parodierna skapas genom att titta på användarnas kommentarer till respektive video, för att se vilka olika tolkningar av innehållet som görs. Här är det främst inte sakkunskap som bestämmer tolkningen, utan snarare tittarens attityd.

## 2.6 Textnivå

Vi kommer i vår analys av själva texten i huvudsak utgå från Ledin och Moberg (2001). Deras

metod för dekonstruktion av texter är till stor hjälp om man vill förstå hur texten är uppbyggd i fråga om till exempel innehåll, teman, koherens och funktion. Frågor man här ställer till texten är relativt konkreta: vad texten handlar om, vilka ordval som görs, teman och hur texten behandlar dessa, vilka attityder som texten ger uttryck för och vilka sanningsanspråk som görs (ibid.:162-3).

Vem som får komma till tals i en text, samt hur de som får komma till tals framställs, menar Ledin och Moberg är högst centralt för det meningsskapande som sker i texten: "[E]n text kan låta olika *röster* komma till tals. Skribentens röst kan man höra genom det perspektiv som innehållet återger och genom den världsbild som texten konstruerar (...)" (Ledin och Moberg 2010:156; Bakhtin 1981, citerad i Ledin och Moberg 2010:156). Också Fairclough (1992:152ff) fokuserar på vem i texten som får ordet, och hur denne använder detta för att sätta agendan i texten. Fördelningen av ordet är, enligt Jørgensen och Phillips, en av de faktorer som får konsekvenser för hur "texts treat events and social relations and thereby construct particular versions of reality, social identities and social relations" (2002:83).

I studiet av sanningsanspråk är *modalitet* ett centralt begrepp: Vilken attityd gentemot sina påståenden uppvisar de olika talarna? Yttrar de sig med absolut säkerhet, eller uttrycker de förbehåll som minskar anspråket på sanning i det de säger? (Jørgensen och Phillips 2002:83f). Ledin och Moberg (2001) analyserar i stort sett samma aspekter i texten som Fairclough gör i sin kritiska diskursanalys; anledningen att vi har valt att ta med även dem är att de erbjuder mer konkreta och utförliga frågor.

Vi kommer dessutom att tillämpa två mer generella strategier i vår textanalys; jämförelse samt kommutationstest. Den förstnämnda innebär helt enkelt att man jämför texten med andra texter, för att uppnå den distans till texten som krävs för att upptäcka även de aspekter i den som man tidigare tagit för givna (Jørgensen och Phillips 2002:149). Här tittar man på hur texten skiljer sig från andra texter; för vår analys gäller det särskilt att jämföra de tre valda parodierna med varandra. Kommutationstest innebär att man på liknande vis byter ut detaljer, ord, händelser eller uttryckta attityder i texten mot andra, för att se hur detta påverkar innebörden. Till exempel kan man byta ut en karaktärs fördömande av Edwards utseende mot en beundrande attityd. På så vis sätts meningen hos de val som faktiskt gjorts i texten i skarpare relief, och deras mening framstår som tydligare om man kontrasterar dem mot vad de inte är (Jørgensen och Phillips 2002:150).

På textnivån kommer vi också ta Laclau och Mouffes diskursteori i beaktande då vi tittar på vilka de centrala tecknen – *floating signifiers* – i parodierna är, och hur meningsskiljaktigheten ser ut kring dessa (Jørgensen och Phillips 2001:166). I vårt fall rör det sig till stor del om begreppen "vampyr" och "man". Vilka betydelser av dessa centrala tecken inkluderas respektive utesluts?

Vilka antaganden lämnas outmanade? (ibid.). Detta inbegriper en mer abstrakt nivå av analys, som icke desto mindre lägger fokus på viktiga aspekter inbegripande makt och tolkningsföreträde.

## **2.7 Social nivå**

På den sociala nivån kommer vi att titta på hur parodierna behandlar maskulinitet. Maskulinitet omfattar det socialt accepterade sätt på vilket en man bör uppträda (Beynon 2002:5). Trots att det existerar multipla maskuliniteter (Beynon 2002; Anderson 2009) finns det icke desto mindre också en idealiserad, hegemonisk form av maskulinitet, som innehar en privilegierad ställning: "white, heterosexual, professionally successful" (Aboim 2010:3). Med utgångspunkt i detta maskulina ideal konstrueras en hierarkisk ordning vari kvinnor, men också män som inte lever upp till detsamma, förtrycks och marginaliseras (ibid:2).

Enligt feministisk poststrukturalistisk teori upprätthålls denna hegemoni via så kallade dikotomier: uppsättningar av motsatser som konstrueras diskursivt och som strukturerar världen på ett speciellt sätt. Av dessa är man-kvinna den mest framträdande. Dessa reducerar inte bara världen till två ömsesidigt uteslutande kategorier, utan tillskriver också olika status åt respektive kategori (Aboim 2010:15). Den manliga heterosexuella normen upprätthåller sin legitimitet och sin dominans genom att den kvinnliga kategorin definieras som avvikande från denna manliga norm. Något förenklat kan man säga att kvinnan, liksom de män som uppvisar feminina drag, konstrueras som "den Andre", som mindre önskvärd. Vi kommer att undersöka huruvida dylika uppdelningar görs i parodierna, och vad de i så fall har för konsekvenser för den kategori som erhåller mindre status. I anslutning till detta kommer vi också titta på vilken roll som humor i form av förlöjligande (Billig 2005) spelar för att upprätthålla könsrollerna -och normerna.

## **2.8 Makt – en gemensam nämnare**

De teorier, metoder och analystekniker som vi har valt att tillämpa har mycket gemensamt i det att de fokuserar på makt i någon form: Faircloughs kritiska diskursanalys (1992) ger oss en modell för hur makt aktiveras diskursivt i texten och i spelet mellan texter. Laclau och Mouffes teori förklarar hur samspelet mellan diskurser kan förstås som en kamp om makt. Feministiska teorier kring hur icke-önskvärda identiteter konstrueras som "den Andre" visar på hur manlig dominans upprätthålls i samhället. Slutligen illustrerar Critchleys och Billigs humorteorier hur humor kan fungera inkluderande såväl som exkluderande, och utöva en ideologisk funktion genom att sätta avvikande element "på plats" och upprätthålla normer.

### 3. Urval

Eftersom vi båda sedan tidigare är väl bekanta med onlinekulturen på YouTube och Facebook samt skämtsidor som Cheezburger Network, kände vi till att parodier på *Twilight* cirkulerar där, och vi hade en någorlunda klar uppfattning om deras tematik. Ett första steg var därför att hitta videor som är särskilt representativa för denna tematik, det vill säga i hög grad parodierar ämnet vampyrer och manlighet i *Twilight*. Vi sökte inledningsvis på YouTube efter videor som svarade mot mer generella kriterier; att de på något vis berör *Twilight* ur ett humorsyfte. Sökorden vi använde för att få fram relevanta videor var ”*Twilight* Parody” och ”*Twilight* Spoof”, då de är de till synes mest sakliga sammansättningarna, men också på grund av att de förefaller vara de sökord som ligger närmast till hands ur ett användarperspektiv.

Popularitet är ett av våra urvalskriterier eftersom vi är intresserade av ett fenomen som engagerar många människor. Därför har vi valt tre videor som har ett högt antal visningar: 46 881, 223 762 och 964 867 (21/5-11). Den avgörande faktorn för vårt val av just YouTube-parodier är att det i anslutning till dessa finns tittarkommentarer, uppgifter om det antal visningar videon har fått, samt hur många så kallade ”likes” och ”dislikes” videon har fått. Detta möjliggjorde för oss en snabb bedömning av hur väl en viss video fyllde kriteriet popularitet.

Anledningen till att vi har valt att ta med popularitet som kriterium är att det bland annat är den stora spridningen av *Twilight*-parodier som gör dem relevanta som studieobjekt; eftersom det är så många människor inblandade är det logiskt att anta att fenomenet har en större inverkan på vår sociala värld än vad en isolerad företeelse med få inblandade hade haft. På detta sätt finns en kvantitativ hänsyn som grund för vår undersökning, men det är tolkning av och förståelse för innehållet i parodierna som vi avser att uppnå, snarare än svar på frågor som ”hur många?” och ”hur ofta?”

Vi utgick delvis från resultatlistan från sökningen, men tog också hjälp av funktionen ”Förslag” (som ger förslag på liknande videoklipp i anslutning till den video man tittar på för tillfället). Detta då vi strävade efter att bete oss mer som ”vanliga” YouTube-användare i vår sökning efter material: vi finner det sannolikt att den typiske användaren tittar på videor på detta mer slumpmässiga vis, snarare än att systematiskt gå igenom en söklista. En eventuell risk med detta är naturligtvis att vi kan ha missat videor som är relevanta för vår frågeställning, men eftersom vi filterade sökresultaten i listan efter antal visningar är vi ganska säkra på att vi inte har missat någon video som fyllde kriteriet tematik såväl som kriteriet popularitet.

De tre videor som vi har valt behandlar vampyrerna i *Twilight* på ett likartat sätt, men uppvisar likväl viss variation: den första fokuserar mer explicit på *Twilight*-vampyrernas brott mot traditionell vampyrmytologi (*Twilight* parody spoof Jeff Loveness), den andra har grovare språk och

fokuserar mer på Edward Cullens sexualitet (*Twilight* "Saga" Spoof- New Moon/Eclipse), och den tredje ställer Edward Cullen mot Blade, huvudkaraktären i ovan nämnda *Blade*-filmer (*Twilight* vs *Blade: Rated Awesome #1*). Vi upplever att dessa tre videor väl representerar olika aspekter av samma "könade" förhållningssätt till *Twilight* och dess fans som vi beskrev i inledningen – i deras humor går det att urskilja normativa föreställningar om vad som är maskulint och feminint. Att videorna omfattar olika aspekter av dessa föreställningar och att dessa aspekter tas med i analysen tror vi ger en djupare förståelse för de sätt på vilka begreppen vampyr och manlighet interagerar diskursivt hos publiken.

Eventuella konsekvenser av det faktum att vi redan var relativt väl bekanta med materialet innan vi påbörjade vår studie, är att distansering från materialet kan visa sig vara svårt. Att skapa distans till materialet är något som är ytterst viktigt i kritisk diskursanalys, menar Jørgensen och Phillips: "In working with discourses close to oneself with which one is very familiar, it is particularly difficult to treat them as discourses, that is, as socially constructed meaning-systems that could have been different (...) Consequently, it is fruitful to try to distance oneself from one's material (...)" (2002:21). Hur vi har burit oss åt för att skapa distans till materialet behandlas härnäst.

#### **4. Insamling**

Insamlingen av materialet har skett genom att vi tittat på videorna upprepade gånger, i omgångar med ett par dagars mellanrum emellan. För att distansera oss från materialet och skapa möjlighet till flera olika infallsvinklar har vi: 1) Tittat på videorna dels själva och dels i andras sällskap, detta eftersom vi har märkt att ytterligare personer i rummet fått oss att positionera oss till texten på ett annorlunda vis: andras närvaro och kommentarer uppmuntrar till att till viss del se videon genom deras ögon. 2) Aktivt föreställt oss vad dels *Twilight*-fans, dels *Twilight*-antifans skulle tycka om parodierna, 3) Gjort uppehåll på några dagar mellan varje omgång tittande på videorna, för att möjliggöra nya perspektiv vid förnyat tittande, 4) Aktivt fokuserat på olika aspekter av videorna under varje omgång vi har tittat på dem, för att strukturera innehållet och inte fastna i enbart en tolkning.

#### **5. Metodkritik och validering**

Det råder viss oenighet kring den kunskap som diskursanalys kan producera. Som vi nämnt ovan utgår diskursanalys från tesen om att det inte finns någon objektiv kunskap och att sanning till största delen är något relativt. En del forskare har då ifrågasatt diskursanalysens, och därtill övrig

socialkonstruktivistisk forsknings, legitimitet: om det inte finns någon sanning, hur ska då diskursanalysens resultat förstås? Är de inte också bara en av alla dessa relativa sanningar; ett resultat av forskarens egna personliga förutsättningar och attityder? (Jørgensen och Phillips 2002:175ff).

Berglez menar att ideologikritisk forskning inte har som mål att presentera en objektiv sanning (Berglez 2001:270), utan dess merit ligger i att den bidrar till större förståelse för vår sociala verklighet genom att visa på andra sätt på vilka den hade kunnat se ut; den visar på orsakssamband i de omständigheter som resulterar i ett visst socialt fenomen. Jørgensen och Phillips (2002:175ff) diskuterar hur resultaten av kritisk social forskning, och i synnerhet av diskursanalys, kan valideras – vilka krav som bör ligga på dem för att de ska kunna godtas. De nämner koherens, det vill säga att analysen ska vara sammanhängande och att det inte ska finnas delar av materialet som går stick i stäv med analysen. Dessutom menar de att fruktbarhet också är ett avgörande kriterium för en diskursanalys validitet: i stor utsträckning kan analysmodellen användas för att förklara andra sociala problem? (Jørgensen och Phillips 2002:171f).

## 6. Handling

### 6.1 Video nummer 1: ”*Twilight* parody spoof Jeff Loveness”

Här parodieras den så kallade skogsscenen i den första *Twilight*-filmen (2008), där Bella konfronterar Edward angående hans identitet varpå han bekräftar att han är en vampyr. Att det rör sig om en parodi på *Twilight* är uppenbart av titeln. Uppladdarens beskrivning ger ytterligare ledtrådar om vad videon handlar om: någon har reagerat på *Twilight*s vampyrmytologi, och videon kommer att behandla denna reaktion på ett eller annat sätt.

Videon börjar med raderna ”When you can live forever, what do you live for?” som figurerar i trailern till *Twilight*. Dessa rader dyker upp på skärmen i blå-lila skrivstil mot svart bakgrund och läses upp av en manlig berättarröst, med ett förföriskt tonfall. De besvaras i nästa ruta med ordet ”Tweens”, skrivet i samma skrivstil, samtidigt som berättaren säger: ”Apparently, susceptible teenage girls”. Han viskar sedan dramatiskt och utdraget: ”*Twilight*...” under det att den svarta bakgrunden skiftar till en scen där en man står bakom en kvinna i en skogsmiljö, vilket för tankarna till skogsscenen. Skådespelarnas positioner, kläder och den påföljande dialogen gör det tydligt att de imiterar denna scen.

Videon är i början handlingen trogen, med undantag för en viskad satirisk kommentar från berättaren: ”dramatic zoom-in” under en inzoomning av paret. Dialogen följer filmen ordagrant, då Bella säger att hon vet vad Edward är, och han i sin tur kräver att hon ska säga det, högt. Hon säger då, ”vampire”, varpå Edward frågar om hon är rädd. Bella vänder sig då om och säger att hon inte

är det. Videon avviker från handlingen i *Twilight* då de blir plötsligt avbrutna av en röst som ropar ”Drink her blood!”. En vitsminkad gestalt med svart kappa och två framträdande tänder i mitten av munnen dyker fram bakom ett träd. Det blir tydligt att denne är Edwards pappa, då Edward säger ”I’m not gonna drink her blood, dad, it’s not like that”.

Den andre vampyren presenterar sig, med tydlig östeuropeisk accent, som ”Nosferatu, lord of the vampires!” och uppmanar sin son att dricka Bellas blod. Edward vägrar, och far och son börjar argumentera emellan sig en bit bort. Detta eskalerar till ett gräl där deras olikheter som vampyrer blir uppenbara, och Nosferatu påstår bestämt att Edward inte är någon riktig vampyr. Bella står hela tiden en bit bort och tittar beundrande på de två. Grälet når sin klimax då Edward säger ”you’re a terrible father!” och Nosferatu i sin tur utbrister ”and you are a terrible tween pop icon that will be irrelevant in ten years!” Båda stirrar chockat på varandra, och de återförenas sedan i en känslsam omfamning, där Edward lovar att han ska bli en riktig vampyr precis som sin pappa; lura i skuggorna och dricka folks blod.

Efter detta skiftar kameran till Bella, som ser beundrande på Nosferatu och säger ”You’re so pretty”. De båda vampyrernas svar på detta är att börja närma sig henne för att dricka hennes blod. Den sista bilden man ser i videon är från Bellas synvinkel, där Edward och Nosferatu närmar sig henne. Därpå återkommer den svarta bakgrunden, mot vilken texten *Twilight* återigen syns. Man hör berättarens röst: ”*Twilight*. Watering down vampires since 2005”.

## **6.2 Video nummer 2: ”*Twilight* 'Saga' Spoof- New Moon/Eclipse”**

I denna parodi presenterar Bella Edward för sin pappa; något som skildras i den första filmen. Denna parodi har dock väldigt lite gemensamt med motsvarande scen i filmen; den enda likheten är att de båda äger rum i Bellas och hennes fars hus. Videon börjar med att en man sitter i en fåtölj i ett vardagsrum. Det är tyst; han förefaller inte göra något förutom att sitta och titta rakt fram. En tjej i tonåren kommer in i rummet; bakom henne syns en manlig gestalt. Hon säger ingenting först, utan tittar bara på mannen i fåtöljen. Denne fortsätter till en början att titta rakt fram och låtsas inte om henne. Hon fortsätter att titta på honom. Han höjer då på ögonbrynen och spärrar upp ögonen mot henne, som en uppmaning för henne att komma till skott. Hon säger då med monoton, uttryckslös röst: ”Dad. I have someone I wanna introduce you to.” Mannen reser sig till synes motvilligt ur fåtöljen och går fram till sin dotter. Hon tar ett steg bakåt och säger ”Dad. This is Edward”. Hon ställer sig sedan vid sidan av Edward.

Edward är i samma ålder som Bella, har mörk t-shirt och jeans på sig, och hans hår är friserat i en liknande frisyr som Edwards i *Twilight*-filmen. Hans sminkning är dock betydligt mer framträdande än film-Edwards: han har smink runt ögonen och på läpparna, glansig ögonskugga,

mascara och glansigt läppstift. Hans ansikte är uttryckslost, precis som Bellas, men han putar med läpparna och står med ansiktet lätt upptiltat, som om han poserar för en fotograf. Bellas far tittar honom upp och ner, och kameran intar hans synvinkel i detta. Edward nickar långsamt med huvudet i en hälsning mot pappan. Bella säger "He's my new boyfriend, and he's a vampire." Då hennes far tittar frågande på henne svarar hon "But don't – don't worry, dad, no; he's not that kind of... vampire. He just sparkles.", varpå Edward lyfter ett ögonbryn och nickar mot fadern i bekräftelse. Fadern rynkar ögonbrynen och börjar se arg ut. Han säger sedan "I'm sorry. I just wasn't aware that they sold vampires at *Claire's*".

Resten av videon består i huvudsak av att pappan uppbragt uttrycker sitt förakt för Edward och med inlevelse förklarar varför han inte är någon riktig vampyr, under det att Edward och Bella står mitt emot honom utan att säga så mycket. Bland annat säger pappan "Any male who sparkles at any point in the day is not called a vampire. It's called a faggot.", och "You can't come in here and give me a glittering little gay boy and call him a vampire. Because it's not fucking factually accurate!". Han jämför Edward med produkter som säljs i affärer som *Claire's* och *Hot Topic*, och säger "Vampires aren't cupcakes. You can't order them to come with sprinkles". Han menar att Edward inte suger blod, utan i stället ägnar sig åt homosexuellt oral- och analsex: "I have no doubt in my mind that your little friend here consumes DNA (...) [But] there is a clear distinction between a blood sucker, and a semen sucker". När Edward i slutet av videon för första gången yttrar mer än ett ord och säger: "It's actually very serious. If I go out into the sun, I could burst into sparkles", smäller pappan till honom med en rad örfilar under det att han säger till Bella, "That's how you treat a faggot, honey. That's what you do, that's what you do".

Till slut säger Edward utan någon speciell intonation i rösten: "That's enough. It's OK, Bella. He doesn't understand. Let's go, spider monkey" (en referens till att Edward i *Twilight*-filmen kallar Bella "spider monkey"), varpå de två går ut ur rummet tillsammans. I nästa scen sitter fadern återigen i fåtöljen i vardagsrummet. Bella står i öppningen till rummet igen, denna gång med en hund i koppel. Hunden ligger på golvet och ser apatisk ut. Bella säger: "Dad. I have someone else I wanna introduce you to. This is Jacob." Kameran zoomar in på hunden. Bella säger: "He's a werewolf." Kameran skiftar till pappan, som säger: "I'm disowning you. Get the fuck out of my house (...)"

### **Video nummer 3: "Twilight vs Blade: Rated Awesome #1"**

Den här parodin är uppbyggd som en filmtrailer, där handlingen presenteras som en spelfilm där vampyrjägaren Blade (från filmerna med samma namn) möts av en ny utmaning: vampyrerna i *Twilight*. Tittaren möts först av en grön "trailerruta", dvs den ruta med vit text mot en grön



bakgrund som visas innan filmer och filmtrailers i USA, med information om filmens åldersgräns och vad den innehåller. I rutan står: "The following preview has approved [sic] for all audiences by the Indy Mogul Association of America, Inc [...] The film advertised has been rated A AWESOME [...] Becuase [sic] making fun of Hollywood is fun [...] Hilarious comedy, intense action, tween angst and Wesley Snipes [...] www.IndyMogul.com www.BarelyPolitical.com". Noteras bör att Indy Mogul är ett nätverk för amatörfilmskapare, och Barely Political är en kanal på YouTube som specialiserar sig på satir, däribland politisk satir. De är kända för den populära "I've got a crush on Obama"-videon (2007).

Därefter följer i typisk trailer-stil, en scen med namnet och logon på produktionsbolaget; i detta fall bilden på bolaget New Line Cinema, som bytts ut till "Indy Mogul Cinema". Därefter ser vi en mörk stadsvy med höga skyskrapor, varpå Blade klipps in, sittandes i något som ser ut att vara en meditationsställning, på golvet i ett kallt, förvaringsliknande rum. Kameran zoomar långsamt in på honom. Han förefaller vara mycket koncentrerad och samlad. Han tittar ner i golvet, och när hans mentor Whistler (som i *Blade*-filmerna spelas av Kris Kristofferson) kallar på honom med namn står det klart för publiken vem han är. Här klipps en scen in, där det står "HE IS THE DEADLIEST VAMPIRE OF ALL TIME", och bakom texten rör sig något som förefaller vara en kaskad av blod.

Whistler berättar att han har något att visa, varpå ett klipp från en av *Twilight*-filmerna som visar landskapet klipps in följt av ytterligare ett klipp från filmen där Edward tittar intensivt på Bella. Detta kommenterar Whistler med "You know those vampires we've been tracking down in Washington State?" varpå han berättar om hur dessa vampyrer skiljer sig från allt de sett förut; de dör inte av solljus; silver eller vitlök påverkar dem inte, och inte ens en påle genom hjärtat eller pistolskott biter på dem då "the surface of their skin is stronger than a diamond".

Blade frågar då, "What's the good news?", varpå Whistler berättar att trots deras diverse styrkor, är vampyrerna "Total... emo... pussies!". Detta sägs med eftertryck, som dessutom förstärks med de i trailers typiska smållar eller knallar som slår till mellan varje yttrat ord. I takt med knallarna visas klipp från *Twilight* där Edward ser plågad ut, ett klipp där han och Bella ligger bredvid varandra på en äng, och ytterligare ett där de kysser varandra. Blade hånskrattar och väser fram att "This is going to be easier than selling watered down romance novels to tweens".

Så sätter de igång jakten på vampyrerna; ackompanjerad av upptempomusik typisk för action-genren drar Blade på sig sina vapen och i nästa scen står han plötsligt framför Edward. I Edward ansikte ser vi tydliga spår av vanda, men också rädsla och det ter sig som om han skulle kunna brista ut i tårar. Han börjar backa bakåt mot sin bil, nu tydligt rädd. Blade höjer sin pistol mot den backande Edward, och då bryts scenen med "F&%K 'TEAM EDWARD'" som också spelas upp

med ”trailer-smällar”. Därefter syns Blade i rutan igen: han står med ryggen mot publiken, men vänder sig så om och tittar mot kameran, och höjer återigen sitt vapen. I samma ögonblick byts scenen mot en ruta med texten ”JOIN 'TEAM BLADE’”.

Därefter klipper man tillbaka till en tidigare konversation mellan Blade och Whistler, där Blade framstår som mycket road över faktumet att Edward ”has not hit it”, det vill säga inte legat med Bella. Whistler bekräftar också det löjliga i hela situationen. Blade uttrycker sin förvåning: ”What kind of vampire is this?!” Han får till svar: ”A pussy.” Det hela slutar i det trailer-trogna formatet med filmens titel i respektive originalfilms respektive typsnitt: ”Blade 4 Breaking Dawn – coming this fall”.

## 7. Analys

### 7.1 Dikotomier och diskursiv kamp

Nedan beskriver vi hur den tydliga uppdelning i motsatspar som äger rum i videorna kan förstås i termer av den diskursiva kamp som Laclau och Mouffe behandlar, samt hur denna uppdelning dessutom kan förstås som en konstruktion av hegemonisk manlighet; ett studieobjekt för de feministiska teorier som vi har valt.

Ett tema som framträder tydligt efter analys av alla de tre videorna är, som sagt, en uppdelning i motsatspar. Exempel från den första videon är: människoblod (det som Nosferatu dricker) – djurblood (det som Edward dricker); intolerans mot solljus (Nosferatu) – glittrande i solljus (Edward); hotfullhet (Nosferatu) – harmlöshet (Edward); samt vampyr som skrämmer folk (vilket Nosferatu brukade vara) – vampyr som attraherar småtjejer (vilket *Twilight* har gjort Nosferatu till). Diskursen kring den klassiska vampyren, vilken definierar en vampyr som hänsynslös, uråldrig, blodtörstig och ond, ett nattväsen som livnär sig på oskyldiga, sätts i kontrast mot diskursen kring vampyren såsom *Twilight* definierar den: en vampyr som är ung, gör typiska tonårssaker som att gå i skolan och spela baseball, bli förälskad och som är vacker och glittrar i solsken.

I den andra videon är det främsta motsatsparet vampyr – bög, där att vara ”bög” omfattar att glittra och ägna sig åt homosexuella sexuella aktiviteter. Vad det exakt innebär att vara vampyr nämns inte – definitionen som ges är negativ snarare än positiv: en riktig vampyr är i alla fall INTE ”sådär”. I den tredje videon är uppdelningen väldigt tydlig: det är Blade – den hårdhudade, välbeväpnade vampyren tillika vampyrjägaren, som ställs mot vampyrerna i *Twilight*. De sistnämnda är trots sina diverse krafter totalt menlösa; trots att det uttryckligen påtalas att deras hud är hård som en diamant, och att de är i stort sett osårbara, raderas detta så snart Whistler avslöjar att

de är ”total emo pussies”. Att vara känslig går stick i stäv mot att vara den osårbara vampyren som Edward först framställs som, och i och med avslöjandet om honom och hans familjemedlemmars svaghet reduceras hans trovärdighet som vampyr till intet. Paralleller till denna process går att återfinna i vårt omgivande samhälle. Kahn beskriver den som ett av de sätt på vilka den hegemoniska maskuliniteten upprätthålls:

[T]he marginalization of gay men by other men is rooted in the rejection of all things perceived as feminine and threatening to the ”role” of masculinity [...] [H]eterosexist overtones of dominant masculinity is the implication that men who do not know how to be ’men’ must be women or gay, two things that a ’normal’ man would presumably not want (Kahn 2009:56, 200).

Oavsett vad det specifika innehållet i respektive motsatspar är, går det att urskilja samma underliggande värdering i dikotomierna. Det ena ledet i dikotomin framställs som önskvärt, och det andra som icke-önskvärt. Motsatsparen är dessutom ömsesidigt uteslutande – de är alltså, i Laclau och Mouffes termer, exempel på *antagonism* (Jorgensen och Phillips 2002:47): uppvisar man egenskapen som är icke önskvärd omöjliggör detta att man samtidigt besitter den önskvärda egenskapen. Enligt videornas logik kan Edward således inte vara både en ond och blodtörstig varelse och glittra i solljus, utan han kan bara vara antingen det ena eller det andra. I den andra videon, till exempel, fungerar glittrandet som ett ogiltigförklarande av Edwards ”argument”, ett eliminerande av den manlighet, symboliserad av ”traditionell” vampyrism, som annars hade kunnat utgöra ett hot. När Edward varnar pappan genom att säga att denne inte vet vad han (Edward) är kapabel att göra, avfärdar pappan detta helt: ”What are you gonna do, glitter at me?”. Enligt pappans diskurs' logik kan en vampyr som glittrar inte vara ett hot: ”You are in no position to give threats of any sort to anyone, ever. You fucking sparkle”.

Den kamp kring mening som sker kan alltså sägas äga rum mellan två olika diskurser; då dessa är system av mening och betydelser som bidrar med definitioner av vissa företeelser/ begrepp/ handlingar/ karaktärer. ”Vampyr” och ”man” är de *floating signifiers* som förses med olika innebörd av de två diskurserna. Det avgörande är dock att det inte är två diskurser som kämpar på lika villkor i videorna, utan att parodierna snarare är *skildringar* av två diskurser som kämpar. Detta är annorlunda eftersom de som omfattar den ena diskursen – till exempel *Twilight*-fans som inte ser något problem med att Edward glittrar – inte finns representerade; de finns inte med och talar för sin sak. Detta möjliggör för producenterna att konstruera vampyrerna som ”Andra” – som representerande ”böjiga” och icke-önskvärda egenskaper. De framställs som löjliga och skrattretande. Producenterna får möjligheten att ge sig själva tolkningsföreträdet – deras egna definitioner av vampyr och manlighet är de som får rätt till slut.

## 7.2 Fans som ”den Andre”

I följande stycke kommer vi att analysera hur även *Twilights* fans, i tillägg till dess manliga huvudperson(er), blir föremål för de dikotomiska uppdelningar som görs i videorna. Närmare bestämt kommer vi att titta på hur fansen tilldelas rollen som ”den Andre” och tillskrivs lägre status, vilket vi i inledningen noterade har skett när professionella recensenter och/eller journalister har diskuterat *Twilight*-serien i etablerade media. Detta knyter an både till de feministiska teorier kring maskulinitet som har behandlat ovan i analysen, samt till Laclau och Mouffes diskursteori.

I den första videon görs en uppdelning i dels publik som uppskattar klassiska vampyrfilmer, och dels 14-åriga tjejer (så kallade ”tweens”) som enbart bryr sig om vampyrernas yta. Ofta kommer man dock i videorna inte med några konkreta krav på hur ett ”riktigt” vampyrfan bör vara, utan upprätthåller definitionen genom att visa på vad som *inte* ingår i den: ”Susceptible teenage girls”; ”tweens”. I den andra videon refererar pappan till affärer som *Claire's* och *Hot Topic* i anknytning till Edward, vilket tjänar till att i likhet med den första videon positionera *Twilight*-vampyrerna inom en feminin, kommersiell, utseenderelaterad kontext. Denna kontext anropas också när han frågar Bella, ”What do [you and Edward] do for fun, share foundation?”. Blades kommentar i den tredje videon, ”This is going to be easier than selling watered down romance novels to tweens”, är också ett talande exempel på parodiernas konstruktion av *Twilight*-publiken.

Möjligheten utsluts att *Twilights* publik *både* kan vara intresserade av ”traditionell” vampyrmytologi, *och* beundra Edward Cullen på ett eller annat sätt. En annan möjlighet som utsluts är att det finns unga tjejer som gillar *Twilight*-böckerna utan att beundra Edward Cullen. Bode observerar tydliga mönster i professionella kritikers och recensenters behandling av *Twilight*-publiken:

[A]ll the reviews examined describe *Twilight's* audience as 'teen', 'tween' or 'adolescent' (...) [to] maintain distance between the taste of the reviewer and that of the audience (...) [R]eviewers use the girl as a means to leverage their own cultural superiority: their individualized and aesthetically informed responses to the film; their detached, rational and critical disposition; and importantly, too, their knowledge of vampire and horror film genres that enables them to distinguish between greater and lesser examples. (2010:710)

Vi kan därmed slå fast att alla de tre videorna försöker särskilja sig från ”den Andre”, en entitet som uppfattas som homogen och utan inbördes olikheter. Detta är något som inte bara sker i upprätthållandet av hegemonisk maskulinitet, utan också står i centrum för den diskursiva kamp

som Laclau och Mouffes diskursteori behandlar: ”In discursive group formations, (...) 'the other' (...) is excluded, and the differences within [that] group are ignored. Thereby all the other ways in which one could have formed groups are also ignored” (Jørgensen och Phillips 2002:44).

### 7.3 Textuella grepp

Vi har hittills tillämpat en analys av videornas problematik på en relativt abstrakt nivå. För att uppnå en djupare och mer ingående förståelse för hur medietexter kan fungera ideologiskt, avser vi i följande stycke att visa mer konkret på de strategier som tillämpas i själva texterna för att den ena diskursen – den som representerar den mer traditionelle, maskuline vampyren – ska få tolkningsföreträde. Här kommer Faircloughs (Jørgensen och Phillips 2002) samt Ledin och Mobergs (2001) verktyg för analys av diskursers aktivering på textnivån att tillämpas. Vi kommer att utföra en analys av aspekter såsom metaforer, ordval, tolkningsföreträde, modalitet, samt vem som får ordet (Jørgensen och Phillips 2002:83).

Inledningsvis kan det konstateras att ”motståndarsidan” knappt ges ordet i någon av de tre videorna. I första videon har Bella mycket få repliker, och förblir passiv genom hela handlingen. Alternativa sätt för hennes karaktär att reagera på situationen som uppstår hade varit att till exempel protestera då Nosferatu tar sin son åt sidan, eller bryta in i vampyrernas gräl. I den andra videon är det Bella och Edward som inte får ordet, och de säger emot pappan endast några få gånger. I den tredje videon är det bara Whistler och Blade som kommer till tals; den andra sidan (vampyrerna) säger ingenting. I alla tre fallen ger det här männen möjligheten att definiera situationen, och då ”motståndarsidan” inte erbjuder något betydande motstånd är detta relativt lätt gjort.

De få gånger som *Twilight*-sidan faktiskt kommer med protester framställs dessa som löjliga och/eller harmlösa. I den andra videon motsäges de argument som Edward kommer med automatiskt av diskrepansen mellan innehållet i dem och hur videon framställer verkligheten: ”It's actually very serious. If I go out into the sun, I could burst into sparkles”. ”You don't understand what I can do”. I och med att detta kommer från en kille som i videon är hårt sminkad och poserande, framstår hoten som fullständigt tomma, vilket också pappan påpekar. Hade Edward i den andra videon i stället sagt ”Yes, I sparkle, but I am also extremely strong and a part of me wants to kill your daughter and drink her blood” hade effekten blivit en annan.

Denna diskrepans mellan hur Edward upplever verkligheten och hur verkligheten framställs i parodierna är också tydlig i första videon, då Edward hänfört hävdar inför sin far att han älskar Bella. När Nosferatu får höra detta tittar han skeptiskt på sin son och sedan på Bella. Kameran intar hans synvinkel. Man ser Bella på avstånd, vilket får henne att se liten ut, något som ytterligare betonas genom att kameran lämnar ett stort utrymme ovanför hennes huvud. Hon står lätt

ihopsjunknen med armarna utmed sidorna, storögt betraktande de två vampyrerna. Hennes kroppshållning och ansiktsuttryck signalerar barnslighet och alldaglighet: hennes stövlar är oproportionerligt stora i förhållande till hennes byxor. Kameran vänds tillbaka till Edward och hans far, och Nosferatu säger med skepsis i rösten, ”Her?” Edward nickar hänfört medan han tittar på Bella. Denna framställning tjänar både till att få Bellas karaktär att framstå som omyndig, och Edward att framstå som ur kontakt med verkligheten sådan den framställs genom den förmodat objektiva linsen.

Bella i den första videon, Bella och Edward i den andra videon, och Edward i den tredje videon framställs dessutom som endimensionella genom att de inte förändras eller visar prov på insikt. Detta sker via deras repliker och uppträdande. Bella i den andra videon och Edward i den första videon protesterar mot sina fäder på likartade sätt: ”Dad, you don't understand!” (Bella); ”You don't understand baseball, dad. It's fun, they're my friends!” (Edward); ”Dad, you're embarrassing me!” (Bella). De erbjuder dock inte mer sofistikerade svar än så, och framstår mest av allt som truliga tonåringar. Bella och Edward i den andra videon har uttryckslösa ansikten och förutsägbara reaktioner. Edward och Nosferatu i första videon, pappan i den andra videon, samt Blade och Whistler i den tredje videon – de som fungerar som protagonister – uppvisar däremot en rad olika reaktioner: de är till exempel roade, skeptiska, arga och sarkastiska; de beter sig mer som människor i verkliga livet skulle göra.

När det gäller modalitet, talar Nosferatu i första videon genomgående med mycket hög sådan: ”No son of mine sparkles!”, ”You are the vampire. You must drink her blood.”. Detta, i kombination med att hans argument har genomslagskraft – Edward medger att han har haft fel ”You're right, I'm sorry, I'm sorry for everything: the sun-sparkling, the hair gel, the bad acting and story structure, the lack of adherence to basic vampire mythology (...)!” – samt att Bella framställs som mindre vetande, gör att Nosferatu är den som får rätt. Även pappan i den andra videon yttrar sig med fullständig modalitet, vilket blir desto mer kraftfullt då han inte stöter på några motargument eller lika stark modalitet från vare sig Bella eller Edward. Blade och Whistler i tredje videon är likaså fullständigt säkra på sin sak: ”[The vampires] are total emo pussies”, och blir heller inte emotsagda – Edward i denna videon ser endast rädd ut.

#### **7.4 Rädda vampyren!**

En annan framstående aspekt hos videorna är att de i stort framställer en vampyr som missuppfattats; som fångats i en diskurs som inte gör den rättvisa; en vampyr som har begränsats till ett vackert prydnadsobjekt som beundras av omyndiga flickor. Parodierna visar, genom diverse textuella och intertextuella grepp, att detta är något som måste åtgärdas. Därtill förekommer ingen

av seriens kvinnliga vampyrer i parodierna – vampyren som snärjts i fel diskurs är alltså manlig. Här finner vi relevanta paralleller till hur *Twilight*-vampyrerna framställts i recensioner och artiklar i media:

[H]orror film aficionado Felix Vasquez Jr complains bitterly that *Twilight's* 'vampire action' [is] hybridized or rather, polluted, by the teen and romance genres" (...) Vasquez's particular definition of the vampire genre, as a subgenre of horror, appears to exemplify the way some horror fans use their ability to 'stomach' onscreen blood, viscera, gore, and transgression as a marker of a rather masculinist distinction, or what Hollows calls 'the ritual test of masculine hardness' (Hollows 2003, 44) (...) [B]y positioning these films generically, Vasquez and others work to patrol the boundaries of their idea of what the vampire genre should be, and determine who it is for (and not). (Bode 2010:710)

Edwards "frigörelse" i den första videon, pappans protesttal i den andra videon och Blades planerade attack mot vampyrerna i den tredje videon kan ses som försök att utöva detta gränsdragande. Det rör sig om att återta rätten att definiera vampyren; att bestämma vad en vampyr är och inte är. Detta görs i parodierna med hjälp av olika grepp och strategier, av vilka marginalisering och exklusion av "motståndarsidan" är några, vilket vi har givit exempel på ovan. Betraktar man därtill detta scenario utifrån Billigs (2005) teori kring humor, kan man se att humorn i videorna – accentuerandet av t.ex. Edwards feminina aspekter – också tjänar denna sociala gränsdragningsfunktion: genom att förlöjliga den andra sidan sätter man också den på plats.

Men också framställningen av den egna sidan spelar en stor roll i etableringen av mening som görs i videorna. Här handlar det om att skildra den egna sidan som naturligt mer överlägsen; att få det slutgiltiga övertaget att framstå som fullständigt givet; som besittande ett universellt berättigande som egentligen inte finns där. Videorna lyckas eliminera den meningsskiljaktighet som uppstår kring *floating signifiers* som till exempel vampyr genom att göra en dikotomisk uppdelning i två identiteter, där den ena (den traditionellt maskuline vampyren) framställs som önskvärd, och den andra (den feminiserade vampyren) som vek och skrattretande. Diskursen intar alltså en hegemonisk position: "'Hegemony' is similar to 'discourse' (...) [b]ut the hegemonic intervention achieves [the] fixation [of meaning] across discourses that collide antagonistically. One discourse is undermined [by] another discourse [which] overpowers it, or rather dissolves it, by rearticulating its elements" (Jorgensen och Phillips 2002:48).

Det är i början av den första parodin dock inte helt säkert vem som kommer få rätt. Nosferatus argument för att få sonen att leva ut som en traditionell vampyr framstår till en början som föråldrade, och Nosferatu själv framstår som lätt komisk: överdriven ansiktssminkning, långa "naglar" gjorda av silvertejp, och en vit duschmössa som ska föreställa en hårlös skalp. Han spelar

med fingrarna och uttrycker sig med gammaldags, yviga handgester. Det faktum att det är ljus ute och solen skiner fungerar också komiskt: han är helt klart utanför sitt element, mörkret. Edward svarar med nedsättande tonfall när Bella frågar vem det är, ”Sorry. It's my father. He was big back in the twenties, but now he's... [Edward suckar]”. En tolkning av Edwards ”vegetarianism” och ovilja att bita människor kan vara att Edward ser sig själv som en modern vampyr – en slags gotisk motsvarighet till den ”moderne, nye mannen” – raka motsatsen till sin föråldrade far.

Dessa två mansstereotyper beskrivs av Beynon:

The 'old man' is relatively uninterested in fashion (...) and remains somewhat sexist and homophobic in outlook [whereas] the 'new man' is narcissistic, progressive and ambivalent in his sexuality, yuppie-influenced and generally anti-sexist. When he first emerged he was viewed variously as the same old wolf, but in designer clothing, a revolutionary in his relations with women and his willingness to display the emotional side of his nature, and a marketing for new visual codes (2002:118).

Alltså representerar här Nosferatu en något oortodox ”gammal mansstereotyp”, medan Edward får rollen som den ”nye mannen”. Dock är det trots allt Nosferatu som får rätt till slut; det är hans synpunkter som blir de gällande när han och hans son återförenas. Hans slutgiltiga argument, ”You are a terrible tween pop icon that will be irrelevant in ten years!” presenteras som obestridligt i texten. Att Edward till slut sällar sig till Nosferatu och erkänner hans åsikt som sanning, visar på att han kanske faktiskt egentligen är ”the same old wolf” (ibid.)

När det gäller intertextualitet i videorna kan handlingen i den första videon kan läsas som ett exempel på ett mandomsprov, eller som en berättelse om den förlorade sonen som hittar hem igen. Båda dessa arketyper förekommer i stor utsträckning i populärkulturen (till exempel i *The Graduate* från 1967) och här återoppar videon tydligt dessa diskurser, vilket med Faircloughs termer kan betraktas som ett *intertextuellt* grepp (Jorgensen och Phillips 2002:82). ”Mandomsprovet” utgörs av att fadern dyker upp vid ett avgörande ögonblick i sonens liv, för att se till att han gör sin plikt. Sonen visar sig vara ovillig att göra det som väntas av honom; gör uppror mot honom: ”You're not the count of me!” (en lek med uttrycket ”You're not the boss of me!”). En konflikt uppstår (de grälar) innan båda sidor återförenas. Sonen har insett att han hade fel (”I'm sorry (...) I'll be a good vampire (...)), och är nu förlikad med sitt öde. Den sentimentala pianomusiken som spelas under deras återförening är delvis där som komisk effekt, men också för att signalera att det faktiskt rör sig om en återförening, och inte att Nosferatu till exempel hypnotiserat sin son att lyda hans vilja.

Nosferatu riktar kritik mot *Twilight*-serien och nämner denna vid namn, vilket ger upphov till en komisk meta-effekt. Han säger till Edward: ”People used to fear me, but now, because of you



and your *Twilight* friends, fourteen-year-old girls come up and ask to have my picture taken with them”. Kontrasterna som uppstår i detta scenario tjänar till att skapa en humoreffekt liknande den i *The Canterville Ghost* (1887) av Oscar Wilde, där det tidigare fruktade spöket får nya inneboende som helt vägrar att låta sig skrämmas av honom. Nosferatus ordval och tonen han yttrar repliken i tjänar dock till att porträttera de 14-åriga tjejerna på ett liknande sätt som de nyinflyttade i *The Canterville Ghost*: dumma och ytliga. De har inte förstått vem Nosferatu verkligen är. Intrycket man får är att det är ovärdigt för Nosferatu, en gammal och ärevärdig vampyr, att bli behandlad som en accessoar till tonårstjejer.

Man kan också läsa den första videon som en historia om vampyrens frigörelse: Edward är en vampyr som frigörs från *Twilight*-diskursen om vampyrer, genom att hans far får honom att se ”verkligheten”. Det slutgiltiga steget i detta blir att vända sig mot Bellas försök att definiera honom (“You’re so pretty”), och visa vad han egentligen är. Balans har uppnåtts vid slutet av videon, i form av en återförening mellan far och son, och saker har återställts till sitt rätta tillstånd. I och med att detta framstår som ett lyckligt slut har diskursen blivit, i Laclau och Mouffes termer, *naturaliserad* (Jorgensen och Phillips 2002:37). Känslöyttringar är tillåtna mellan far och son eftersom de båda är män och vampyrer (och naturligtvis far och son); det var Edwards känslor för Bella som var problematiska eftersom det i den maskulina diskursen är meningen att hon ska vara offret och han förövaren.

## 7.5 Humor och homofobi

I följande stycke avser vi behandla de ideologiska aspekterna av parodiernas humor, med fokus på vad som sägs om homosexualitet. Att humor kan vara problematiskt blir uppenbart när man tittar på den andra videon och de användarkommentarer som den har fått. Dessa för fokus till rollen som de olika tolkningarna av en medietext – de så kallade avkodningarna, för att använda Halls termer (Lindgren 2009:14ff) – spelar i bestämmandet av dess betydelse; i detta fall huruvida parodin är rolig eller inte. Critchleys teorier kring humor betonar, vilket nämnts under 2.4 ovan, att ett skämt måste få bekräftelse (i form av skratt eller dylikt) från publiken för att över huvud taget kunna vara ett skämt. Skämtet måste med andra ord *avkodas* som roligt.

Uppladdaren skriver följande i sin beskrivning av videon:

[F]or the sensitive in the audience, I would appreciate not being called a homophobe or gay basher because of what is said in the video. I myself do not have a problem with the gay community, the character in my video however does. I gave him a handle bar mustache for a reason. There's only two kinds of men who have the balls big enough to attempt to pull off handle bar mustaches, those who

hate homosexuals as much as humanly possible, and those who ARE homosexuals. The character in my video is the former.

Här är det uppenbart att videons innehåll har gett upphov till en reaktion bland tittarna, vilken i sin tur gett upphov till en motreaktion från producentens/uppladdarens sida, i form av ovanstående disclaimer. Ämnet för meningsskiljaktigheten är huruvida videon är homofobisk eller inte. Efter att ha studerat användarkommentarerna har vi kunnat urskilja åtminstone fyra olika tolkningar av innehållet, vilka erbjuder olika definitioner av de termer som används. De olika tolkningarna kan därför betraktas som olika diskurser. Frågan som uppkommer av detta är naturligtvis, hur ska homofobi definieras, när de som anklagas för det hävdar att de inte har något emot homosexuella? Kan texten fortfarande vara homofobisk?

I den första tolkningen av videon fokuserar man mest enbart på orden som används i videon. En användare skriver: "I love your videos and I find you very funny, but you shouldn't really use offensive words like faggot. Still love the video". Denna kommentar har fått 21 "likes" (21/5-11), vilket visar på att användaren inte är ensam om denna ståndpunkt. Det övriga innehållet i videon verkar dock inte upplevas som lika problematiskt. Här verkar det röra det sig mer om att försöka hålla sig till någon form av politisk korrekthet; och eventuellt att försöka göra skämtet som man själv funnit roligt mer socialt rumsrent; kanske för att själv undslippa moraliskt klander och/eller dåligt samvete. Om man likt Fairclough (1992:152ff) tittar på ordvalet, ser man att formuleringen "shouldn't really" antyder en allmän dimension; vad som är socialt önskvärt, snarare än ett absolut krav. Ett kommutationstest där vi byter ut meningen mot till exempel "You definitely must not" visar på att modaliteten i påståendet är relativt svag; och försvagas ytterligare av att användaren återigen upprepar att han/hon älskade videon; som ett slags försäkrande av att han/hon inte är avogt inställd till videon i något betydande avseende.

I den andra tolkningen ses däremot både de termer som används i videon och pappans beteende (i synnerhet örfilarna) som uttryck för hat/motvilja mot homosexuella, och användaren som lämnat följande kommentar intar en starkt antagonistisk position till texten: "(...) this video made me physically sick! You claim not to be homophobic, yet the hate u represent in this video is disgusting and evil. I'm taking it upon myself to protest against this video by (dislike), reporting, sharing it with friends who also find it vile! They will be doing the same!". En annan användare skriver: "wow i liked this video at first until it was starting to bash gay people." Här kopplas förolämpningarna som pappan riktar mot Edward till homosexuella i allmänhet; inte bara till glittrande vampyrer inom ramverket för vampyrrativ.

Denna koppling görs inte i den tredje tolkningen – här ses varken termer eller beteende som

homofobiska (och därmed inte heller problematiska). Detta är den diskurs som producenten omfattar – vi vet detta tack vare hans definition av videon, i dess beskrivning. Anderson (2009:96) menar att det har skett ett skifte i varför man använder sig av homofobiska diskurser. Syftet är inte längre att peka ut någon som explicit homosexuell; homosexuella har under de senaste decennierna blivit allt mer accepterade i samhället. Man kan säga att något är ”gay” eller ”böigt”, men man ser inte något homofobiskt med detta, och vill i synnerhet inte pekas ut som homofob för det (ibid.).

Vi menar dock att det faktiskt kan finnas underliggande rädsla och/eller fördomar mot homosexuella eller okonventionella former av manlighet, som talaren inte är medveten om: Möjligheten finns att den definition av homofobi som man väljer att använda är för smal och inte täcker de områden som inte direkt har att göra med folks medborgerliga rättigheter. Populärkulturen är ett exempel på en sådan arena, där den mer fiktiva naturen hos företeelserna kan tänkas göra det mindre uppenbart att det rör sig om diskriminering, marginalisering eller fördomar. Det förefaller osannolikt att pappan i videon hade stått och slagit till en bög upprepade gånger för att han var just bög; att förolämpa någon enbart för dennes homosexualitet är inte socialt accepterat.

Om pappans behandling av Edward inte ses som oetisk av personer som till exempel uppladdaren/producenten, och om homosexuella handlingar i sig inte anses vara klandervärda, kvarstår förklaringen att Edward på något sätt utgör ett specialfall. Han är inte där i egenskap av individ – han framställs inte som en sådan, vilket vi har konstaterat ovan – utan representerar snarare vad det är som många i publiken verkar uppröras av i *Twilight* – en oacceptabel kombination av elementen man, heterosexuell, vampyr och glittrande. Han har ”förtjänat” behandlingen genom att vara så löjlig, och det finns inget etiskt problematiskt med denna behandling. Att pappan till slut slår Edward är enbart komiskt, OM man accepterar premissen att Edward förtjänar det och att han representerar något irriterande, snarare än att han representerar homosexuella människor i samhället. Med sin överdrivna utstyrsel och sitt löjlga utseende framställs det som att han i princip gör parodi på sig själv. Hade han sett ut som Edward gör i *Twilight*-filmen, med inte lika överdrivet smink eller ansiktsuttryck, hade förolämpningarna varit svårare att rättfärdiga.

Även Bellas och Edwards reaktioner i videon talar för att avsikten med videon inte är att uttrycka förakt för homosexuella. Faktumet att varken Edward eller Bella blir upprörda över vare sig pappans utbrott eller örfilande av Edward, och låter pappan hållas, för att sedan bara konstatera att han inte förstår och gå därifrån utan att låtsas om pappans ropade kommentarer efter dem, sänder ut budskapet ”Se? Ingen skada skedd!”. Syftet med videon verkar snarare vara att låta pappan, språkröret för tittaren som inte gillar *Twilight*, att avreagera sig. Ingen har sårats eller förolämpats vid videons slut. Bellas protester då pappan örfilar Edward är ”Dad! You're embarrassing me!” och

”You're gonna break his sparkles!” – hon anmärker på utseenderelaterade saker, snarare än att Edward blir sårad eller skadad. Det verkar som att det är Edwards utseendefixering som örfilas, snarare än Edward som person.

I den fjärde diskursen som går att urskilja i användarkommentarerna uttrycks en tydlig homofobi, utan några ursäkter eller förbehåll: ”i HATE faggots!!”; ”(...) i hate everything about gays and i aint [sic] afraid to say it”. Här betraktas, i likhet med den andra diskursen, både Edward (en glittrande vampyr) och homosexuella i allmänhet som objekten för förolämpningarna i parodin. Den stora skillnaden är här att detta anses vara rätt. Både Edward och de homosexuella verkar ses som företrädare för samma fenomen, där företeelser som manligt analsex, glittrande och smink ingår. I och med att dessa ”homosexuella” företeelser betraktas som fel, motbjudande och klandervärda, rättfärdigas homofobin i diskursen. Anderson (2009) menar att: ”[H]omonegative discourse is used to stratify men in deference to a hegemonic mode of dominance (...) In periods of high homophobia boys and men are compelled to act aggressively and to maintain homophobic and sexist attitudes ” (8).

Att en och samma video kan tolkas på så vitt skilda sätt är anmärkningsvärt, och visar på vilka olika positioner som mottagare kan ha till en text. Vi kan efter ovanstående analys konstatera att vilken position som intas till texten verkar bero på huruvida man delar de åsikter som förmedlas i parodierna eller ej. Vad som dessutom är intressant är att videon ”fungerar” både för tittare som anser sig vara icke-homofobiska, och tittare som är öppet homofobiska. Detta tydliggör ytterligare användbarheten i Stuart Halls encoding/decoding-teori: den bidrar till förståelse för varför en och samma text kan göras begriplig på flera olika sätt.

## 8. Slutdiskussion

Vi har undersökt hur manlighet konstrueras i anknytning till vampyrer, i videoklipp som är utformade som parodier på vampyrserien *Twilight*. Vi kan konstatera att det som huvudsakligen äger rum i parodierna är att en viss diskurs, som vi kan kalla den manliga diskursen, etablerar ett överläge över en konflikterande, kvinnlig diskurs. Även om den uttryckta avsikten med parodierna inte är att vara homofobisk eller sexistisk, utan snarare bidra med ett slags humoristiskt ”svar på tal”, existerar det inte desto mindre en grundläggande uppdelning mellan en manlig, överlägsen diskurs och en kvinnlig diskurs som framställs som mindre värd. Detta sker främst på textnivån, där den kvinnliga diskursen dels inte får komma till tals, inte kommer med starka motargument, och med hjälp av diverse visuella grepp, samt inte minst förlöjligande, framställs som omyndig, simpel och utseendefixerad. Den manliga diskursen, däremot, använder sig av stark modalitet och konstruerar parodierna så att deras argument är de som presenteras som allmängiltiga.

I enlighet med encoding/decoding-teorin som vi använt oss av, kan mening emellertid aldrig fastslås helt i texten, eftersom texten är polysemisk. Detta medför att en rad olika tolkningar av innebörden i parodierna blir synliga när analysen flyttas upp till den diskursiva praktikens nivå. Här kan de som representerar den diskurs som hamnar i underläge i texten, det vill säga *Twilight*-diskursen, komma in och via användarkommentarer bidra med alternativa bilder av den verklighet som parodierna representerar. De deltar på så sätt i den diskursiva kampen, även om den konsensus som etableras kring parodierna till största del är positiv – antalet ”dislikes” utgör bara en bråkdel av antalet ”likes” i alla tre parodierna.

Den underliggande hegemoniska maskuliniteten i parodierna upprätthåller sin manlighet genom att avsäga sig varje form av samröre med feminina företeelser. Vampyren verkar i större utsträckning än den moderne mannen vara hårt sammanbunden med attribut som betraktas som hypermaskulina. Problematiken som kan identifieras i videorna är en slags kollision av företeelser som inte kan kombineras inom den manliga vampyrdiskursen: heterosexualitet, vampyr, manlighet och glittrande. Om Bella i den andra videon endast hade kommit hem med en kille som sminkade sig; inte en vampyr som glittrar, hade det inte varit problematiskt på samma sätt, då killen hade kunnat placeras i kategorin ”böj”. Vad som sker i *Twilight* är att Edward gör anspråk på alla fyra attributen, och resultatet blir en antagonistisk motsättning – han kan inte vara både och. Parodierna försöker därför eliminera ett eller flera av dessa attribut hos Edward, och på så sätt återställa den egna diskursens definitioner som de rådande.

I den första videon avsäger sig Edward helt enkelt glittrandet och känslorna för ”offret” Bella. I den andra videon är det Edwards anspråk på att vara vampyr och heterosexuell som elimineras genom att han helt enkelt inte säger emot när Bellas pappa förklarar hur det verkligen ligger till. I den tredje videon är det Edwards anspråk på manlighet som oskadliggörs, genom att det konstateras att han är sexuellt inadekvat eftersom han inte legat med Bella. Hans osårbarhet som vampyr tillintetgörs också här, och detta av det faktum att han är emotionell.

Denna logik är dock inte huggen i sten; den bara förefaller vara det. De som upprätthåller diskursen kring den traditionellt maskuline vampyren omöjliggör samexistensen av de två attributen. Man kan se *Twilight* av Stephenie Meyer som ett försök att åstadkomma en slags diskursiv förändring; att ändra de populärkulturella definitionerna av vampyren. Men i detta stöter man på motstånd från mer traditionellt inriktade vampyrfans.

Texten inkorporeras således på olika sätt i personers begreppsvärld, och detta sker på den diskursiva praktikens nivå. Den mening som skapas på praktikinivån står i sin tur i förbindelse med den omgivande sociala världen och processer som är mer allmänt utbredda där – i detta fallet marginalisering av kvinnokultur. Oavsett om den diskursiva praktiken inbegriper att ta till sig,

skratta åt och kommentera på en *Twilight*-parodi på YouTube, eller att som professionell kritiker författa en recension av *Twilight* som konstruerar dess publik på ett visst sätt, kan samma konstruktion av det feminina urskiljas. Denna konstruktion tjänar till att visa på vad den manliga hegemoniska diskursen inte är.

Vi anser att vidare forskning krävs när det gäller de ideologiska aspekterna av många av de företeelser som betraktas som harmlösa. Det är just det harmlösa intrycket de ger som är deras största makt; det gör dem immuna mot påhopp och bidrar till en slags etisk amnesti för de som tar del i skämten. I vårt nuvarande samhälle betonas ofta vikten av att kunna skämta om vad man vill; ”politiskt korrekt” har blivit lite av ett skällsord. Vi inser också så klart vikten av att kunna skämta fritt, men vi vill också betona att man inom den kritiska forskningen har en viktig funktion att fylla då man visar på de etiska hänsynstaganden som faktiskt ligger till grund för det politiskt korrekta språket: att inte diskriminera, nedvärdera eller referera fördomsfullt till någon grupp av befolkningen.

## 9. Litteraturlista

Aboim, Sofia (2010) *Plural Masculinities: The Remaking of the Self in Private Life*. Surrey: Ashgate.

Anderson, Eric (2009) *Inclusive Masculinity: The Changing Nature of Masculinities*. New York: Routledge.

Berglez, Peter (2001). Kritisk diskursanalys. I Ekström, Mats & Larsson, Lars-Åke (Red.) (2001). *Metoder i kommunikationsvetenskap*. Lund: Studentlitteratur.

Beynon, John (2002). *Masculinities and Culture*. Buckingham: Open University Press

Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage.

Bode, Lisa (2010). Transitional tastes: Teen girls and genre in the critical reception of Twilight. *Continuum*, 24: 5, 707-719.

Cheezburger Network, Inc. (2011). "Search results twilight - Very Demotivational - The Demotivational Posters Blog". Tillgänglig: <<http://verydemotivational.memebase.com/?s=twilight>> [2011-05-03]

Click, M., Stevens Aubrey, J., Behm-Morawitz E. (Red.) (2010). Introduction. I *Bitten by Twilight: youth culture, media, and the vampire franchise*. New York: Lang.

Critchley, S. (2002). *On Humour*. London: Routledge.

Diamond, F (2011). Beauty and the beautiful beast: Stephenie Meyer's Twilight Saga and the quest for a transgressive female desire. *Australian Feminist Studies*, 26: 67, 41-55.

Facebook (2011). Tillgänglig: <http://www.facebook.com>.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.

Jørgensen, M. & Phillips, L. (2002). *Discourse analysis as theory and method*. London: Sage.

Kahn, Jack S. (2009) *An Introduction to Masculinities*. Malden: Wiley-Blackwell

Ledin, J. & Moberg, U. (2001). Textanalytisk metod. I Ekström, Mats & Larsson, Lars-Åke (Red.) (2001). *Metoder i kommunikationsvetenskap*. Lund: Studentlitteratur.

Lindgren, S. (2009). *Populärkultur*. Malmö: Liber.

Nayar, Pramok K (2010). How to Domesticate a Vampire: Gender, Blood Relations and Sexuality in Stephanie Meyer's *Twilight*. *Nebula*, 7: 3, 60-76.

Sheffield, J. & Merlo, E. (2010). Biting Back: *Twilight* Anti-Fandom and the Rhetoric of Superiority. I *Bitten by Twilight: youth culture, media, and the vampire franchise*. New York: Lang.

*Twilight parody spoof Jeff Loveness* (2009). Tillgänglig: <[http://www.youtube.com/watch?v=GXky\\_c8tK-A](http://www.youtube.com/watch?v=GXky_c8tK-A)> [2011-05-11]

*Twilight "Saga" Spoof- New Moon/Eclipse* (2009). Tillgänglig: <[http://www.youtube.com/watch?v=u\\_jVz9Z2SBY](http://www.youtube.com/watch?v=u_jVz9Z2SBY)> [2011-05-13]

*Twilight vs Blade: Rated Awesome #1* (2010). Tillgänglig: <<http://www.youtube.com/watch?v=6gu7jsgjUM0>> [2011-05-15]