

Lunds universitet

Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum

Handledare: Paul Tenggart

2012-05-30

Oscar Jansson

LIVR07

I huvudet på Bender

***Futurama*, parodi, satir och konsten att se på tv**

Innehållsförteckning

Förord	3
Inledning.....	4
Tidigare forskning och utmärkelser	7
<i>Bender's Head</i> , urval och disposition	9
Teoretiska ramverk och utgångspunkter	11
Förförståelser, genre och tolkning.....	12
Parodi, intertextualitet och implicita agenter	18
Parodi och satir i <i>Futurama</i>	23
Ett inoriginellt medium?.....	26
Animerad sitcom vs. parodi	31
”Try this, kids at home!”: parodins sammanblandade världar	36
Skräpklot, satir och parodi	43
Kommersialismens Ishäxa: karaktärstyper och civilisationskritik.....	51
Sammanfattning och diskussion: Lärdomar från <i>Futurama</i>	57
Den tv-sända textens tolkningssituation.....	58
Massmedial parodi	60
Den parodierande läsaren	62
P.S.	64
Referenser.....	65
Futurama.....	65
Litteraturförteckning	66
Övriga referenser.....	68

Förord

Denna uppsats följer en litteraturvetenskaplig forskningstradition, trots att studiematerialet inte är litterärt i traditionell mening: *Futurama* är en tv-sänd animerad komediserie. En följd därav är att du, kära läsare, inte kan gå till biblioteket för att bekanta dig med materialet som här behandlas. *Futurama* har däremot en tydlig närvaro på internet, en närvaro jag vill uppmana dig att använda. Sajterna theinfosphere.org och gotfuturama.com ger god inblick i bland annat seriens grafiska utformning.

Jag vill ta tillfället i akt att tacka universitetslektor Paul Tenngart för hans goda handledning och alla tisdagar jag fått mumla i skägget på hans kontor.

Ett stort tack också till lilla familjen, Jonna och Pimpim, som stått ut med att jag ockuperat både dator, tv, och dvd-spelare under tiden för analysarbetet. Utan ert stöd skulle allt gått om intet.

Inledning

Space. It seems to go on forever... But then you get to the end and a gorilla starts throwing barrels at you.

- Philip J. Fry, "Space Pilot 3000"

... the more I think about parody, the more I am convinced, on the one hand, of its formal, ideological, and pragmatic complexity and, on the other, of its unerring ability both to delight and to confound.

- Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*

I slutet av mars 1999 sändes för första gången *Futurama*, en animerad sitcom om den arketyiskt lata och evinnerligt klantiga New York-bon Philip J. Frys äventyr i framtiden. Grundidén till serien kläcktes av Matt Groening, framförallt känd som mannen bakom megasuccén *The Simpsons*. Tillsammans med David X. Cohen skrev han debutavsnittet "Space Pilot 3000", i vilket pizzabudet Fry på självaste nyårsafton råkar bli nedfryst i en så kallad "cryogenic chamber". Han vaknar ur en iskall koma tusen år senare, lagom till nedräkningen för det trettioförsta århundradet. "Welcome to the world of tomorrow!" hälsar en anställd vid företaget Applied Cryogenics med överdrivet dramatisk röst då Fry storögt tittar ut genom ett fönster mot den metropolitiska framtidstaden "New New York".¹

Fry kommer snabbt till rätta i år 3000. Ett av hans mest utmärkande karaktärsdrag ligger i hur han accepterar och anpassar sig till situationer som för en tjugohundratalsstittare ter sig minst sagt absurda. Han påminner i detta avseende, likväl som i det myckna resandet till fantastiska platser, om Jonathan Swifts välkända hjälte Lemuel Gulliver som godtar och sakligt beskriver såväl lilliputtar som flygande öar. Fry blir under sin första dag i framtiden vän med den kleptomanska och konstant supande roboten Bender, som inte sällan syns med en cigarr i mungipan (alkoholen laddar Benders battericeller; stölderna och cigarrerna gör, enligt honom själv, att han ser cool ut). Likaså blir han vän med den handlingskraftiga och tidvis våldsbenägna cyklopen Leela. Tillsammans söker de upp Frys avlägsna brorson, den 149-årige vetenskapsmannen Professor Hubert Farnsworth. Passande nog behöver Professorn en ny rymdskeppsbesättning till sin intergalaktiska budfirma Planet Express (den förra hamnade efter en tragisk olycka i magen på en "space wasp"). På Planet Express arbetar även byråkraten Hermes, en ordningsam jamaican som i sin ungdom blev OS-medaljör i limbo; den

¹ "Space Pilot 3000", manus: Matt Groening & David X. Cohen, regi: Rich Moore & Gregg Vanzo, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender's Head: Futurama – The Complete Collection 1999 – 2009*, 20th Century Fox Home Entertainment 2009, disk 1:1

alltid lika luspanka rymdkraften Dr Zoidberg som är företagets minst sagt inkompetente läkare; och ingenjörspraktikanten Amy, vars största värde för Professor Farnsworth ligger i att de har samma blodtyp och att hennes inre organ är både unga och välfungerande. Under seriens gång visar det sig att Planet Express även har en, sällan särskilt aktiv, vaktmästare vid namn Scruffy, och det sätts en hemtrevlig guldkant på budfirmans vardag då Leela skaffar husdjuret Nibbler – en glupsk liten krabat från universums utkanter som bajsar rymdskeppsbränslet ”dark matter”.

Futurama kännetecknas av ett nästintill konstant parodierande av allt från böcker, filmer och tv-spel till historiska händelser och kända personer. Inte minst gör serien parodi på andra tv-program och själva tv-mediet den sänds i.² Serien kan också sägas göra satir på det senmoderna, postindustriella samhälle som är dess produktionskontext. *Futurama* parodierar genom att ’låna’ berättelser, motiv och konventioner från andra texter. Dessa förvrängs av en ironiskt tvetydig retorik och presenteras med en skojfrisk glimt i ögat. Exempelvis används miljöer och berättelser om monumentbyggande i det antika Egypten, hämtade från såväl Bibelns *Exodus* som science fiction-serien *Star Gate*, i avsnittet ”A Pharaoh To Remember” i vilket Fry och de andra besöker en ökenplanet där Bender lyckas bli enväldshärskare. I det snarlikt namngivna ”A Flight To Remember” anspelas på både historiska fakta om atlantångaren Titanics tragiska förlisning och David Camerons storfilm om händelsen, och i ”A Big Piece Of Garbage” används grundstommen av berättelsen från de påkostade filmerna *Armageddon* och *Deep Impact* för att driva med New Yorks sophertering. Till och med namnet *Futurama* är hämtat från kulturens gigantiska varulager – snarare än en originell komposition av Groening och Cohen – och är laddat med parodins tveeggade skärpa. Vid världsutställningen i New York 1939-40 ställde designern Norman Bell Geddes ut ”Futurama”; en modell över en amerikansk stad år 1959, präglad av automatiserade motorvägar och vitt utbredda förorter. Världsutställningens huvudslogan var ”Dawn of a New Day” och besökare uppmuntrades att betrakta ”the World of Tomorrow”. Ekot av världsutställningen finns alltså inte bara i seriens titel, utan också i orden med vilka kryogenikteknikern hälsar den nyss upptinade Fry.

”All parody is overtly hybrid and double-voiced” konstaterar Linda Hutcheon i *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*.³ Vidare menar hon att

² Att debutavsnittet är titulerat ”Space Pilot 3000” är typiskt för seriens parodi och ironiskt tvetydiga retorik: vid sidan av att avsnittet berättar om hur Fry vaknar upp år 3000 och börjar flyga runt i rymdskepp finns det i titel en blinkning mot att det första avsnittet som produceras av ett tv-program kallas en ’pilot’.

³ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (1985), University of Illinois Press, Urbana & Chicago 2000, s. 28

parodin, ”in its ironic ’trans-contextualization’ and inversion, is repetition with difference”.⁴ En parodi upprepar alltså något som tidigare sagts eller gjorts, men inte genom fantasilöst kopierande utan genom ironiska kontextskiftningar och förvrängningar. Annorlunda uttryckt upprepar en parodierande text andra texter, exempelvis genom att låna fabel eller motiv.⁵ Genom upprepningen aktualiserar parodin den parodierade textens röst eller mening, men eftersom upprepningen sker öppet, eftersom parodins hybriditet inte döljs, och genom parodins ironiska hållning och distans påvisas något slags skillnad mellan den parodierade texten (och dess mening) och parodin själv. *Futurama* upprepar och speglar vår tids megastad New York genom att en stor del av handlingen i Groening och Cohens framtidsvision utspelar sig i ”New New York City”, men spegelbilden är förvrängd av en ironisk tvetydig retorik. Exempelvis har NNYC inga telefonkiosker, men gott om de utseendemässigt snarlika ”suicide booths” där livströtta kunder för det ringa priset 25 cent kan välja mellan två sätt dö: ”quick and painless” och ”slow and horrible”. ”You are now dead” proklamerar självmordsbåsens automatiserade röst efter utförda tjänster och matar ut ett kvitto.⁶ På ett liknande vis upprepas och förvrängs den legendariske presidenten Nixon. I avsnittet ”A Head In The Polls” lyckas han bli den enade planeten Jordens president, men vägen till makten är inte helt problemfri. Dels får han bekymmer med en oönskad ljudupptagning, dels har han inte längre någon kropp. Likt många andra kända personer från vår tid och historien finns Nixons huvud bevarat – livs levande och vid full vigör – i en akvarieliknande behållare.⁷

Jag ämnar i denna uppsats undersöka på vilket eller vilka sätt parodin i *Futurama* uppstår och hur man som tittare kan – eller tvingas – bemöta den. Min huvudsakliga frågeställning och mitt huvudsakliga intresse handlar alltså om hur parodi, och mer specifikt *Futuramas* parodi, fungerar, både formmässigt och hermeneutiskt. För att på ett produktivt sätt kunna närma mig denna övergripande fråga kommer jag låta analysarbetet kretsa kring en mängd mindre omfångsrika men likväl viktiga underfrågor. Vilken eller vilka typer av retoriska strategier använder parodier? Är det överhuvudtaget möjligt att förstå texter vars mest karaktäristiska drag är ironisk tvetydighet? Hur förhåller sig parodi och satir till varandra? Hur påverkas parodierande texter av mediet de framförs i? Kan en animerad tv-serie med genom sin relativt fria multimedialitet (all bildkonst har särskilt stora förutsättningar att simultant presentera en mängd disparata motiv, och det kan sägas finnas en

⁴ Hutcheon 2000, s. 32

⁵ Denna formulering förlitar sig på ett vidgat textbegrepp, som inte endast syftar till skrivna ord utan till alla typer av kodade meddelanden.

⁶ ”Space Pilot 3000”, *Bender’s Head*, disk 1:1

⁷ ”A Head In The Polls”, manus: J. Stewart Burns, regi: Bret Haaland, producent: J. Stewart Burns, Bill Odenkirk & Jane O’Brien et al, *Bender’s Head*, disk 2:1

dubbel kodning, vilket parodin är beroende av, i kombinationen av auditiva och visuella element) vara bättre lämpad för parodi än exempelvis prosa? Dessa är exempel på frågor som jag under analysarbetet kommer att låta finnas i bakhuvudet, och de syftar ytterst till att främja min förståelse av hur parodin i *Futurama* fungerar, och vilka effekter den har.

Tidigare forskning och utmärkelser

Futurama har inte ägnats särskilt stort intresse från akademiens håll, särskilt inte ur det textanalytiska perspektiv jag i denna uppsats tillämpar. Matematikern Sarah J. Greenwald avstår helt från textanalys i artikeln ”Klein’s Beer: *Futurama* Comedy and Writers in the Classroom” (2007).⁸ Istället presenterar hon förslag på hur serien kan användas i matematikundervisning. Flera av seriens manusförfattare har examina i naturvetenskapliga ämnen som teoretisk matematik, fysik, inorganisk kemi och datorvetenskap, och i serien finns gott om matematikskämt vilka enligt Greenwald kan väcka studenters intresse för ämnet. Flera av dessa har starkt parodierande drag. Exempelvis förvandlar manusförfattarna i avsnittet ”Parasites Lost” den mytomspunna vägsträckan Route 66 till rymdfarleden $\sqrt{66}$.⁹ På ett liknande vis argumenterar ekonomerna R. Andrew Luccasen, Michael Hammock och M. Kathleen Thomas för att satiriska och ekonomiskt medvetna serier som *Futurama* och *The Simpsons* kan användas för att i universitetsundervisning förklara såväl mikro- som makroekonomiska principer.¹⁰

En för min undersökning mer relevant studie är Steve Baileys artikel ”Virtuality and the Television Audience: The Case of *Futurama*” (2002).¹¹ Ur ett medie- och publikanalytiskt perspektiv undersöker Bailey hur diskussionsforum och internetsajter påverkar tv-publikens mottagande av serier, och menar att *Futurama* genom bland annat inslagen av science fiction och den företrädesvis unga, teknikmedvetna tittardemografin utmärker sig som vad han kallar ett ”net-ready program”. Han uppmärksammar exempelvis att det innan seriens debut fanns ett dussintal internetsajter dedikerade till serien (de höga förväntningarna kan delvis förklaras genom Matt Groenings ur *The Simpsons* sprungna celebritet) och att denna siffra vid tiden för hans undersökning stigit till omkring tvåhundrafemtio. I dagsläget finns en mängd välgjorda och informationsspackade *Futurama*-sajter som upprätthålls av seriens mest dedikerade fans.

⁸ Sarah J. Greenwald (2007), ”Klein’s Beer: *Futurama* Comedy and Writers in the Classroom”, *PRIMUS*, 17:1, s. 52-56

⁹ ”Parasites Lost”, manus: Eric Kaplan, regi: Peter Avanzino, producent: Bill Odenkirk & Eric Kaplan et al, *Bender’s Head*, disk 3:1.

¹⁰ R. Andrew Luccasen, Michael Hammock, M. Kathleen Thomas (2011), ”Teaching Macroeconomic Principles Using Animated Cartoons”, *The American Economist*, 56:1, s. 38-47

¹¹ Steve Bailey (2002), ”Virtuality and the Television Audience: The Case of *Futurama*”, *The Communication Review*, 5:3, s. 239-57

Sajter jag själv uppskattar är bland andra gotfuturama.com, theinfosphere.org, futurama-madhouse.net och slurmed.com. Sajterna publicerar i varierande grad nyheter om serien, produktionsinformation och dialogtranskriptioner av avsnitt, all möjlig 'trivia' om serien, men även en stor mängd bildmaterial – både officiell och så kallad 'Fan Art' – och datorspel. Ofta innehåller de även diskussionsforum.

Bailey presenterar även en välskriven, men mycket kort, textanalys där han i generella drag behandlar seriens två första säsonger. Han identifierar *Futuramas* mest prominenta teman som "a relentless satire of the mass media, a critique of cynically 'friendly' capitalism, and a mocking examination of love and sexuality".¹² Dessa iakttagelser är korrekta, men Baileys analys är (som han i artikeln själv medger) allt annat än uttömmande. Bland annat missar han att påpeka hur kritiken av den vänliga kapitalismen är starkt kopplad till *Futuramas* klimat- och miljömedvetenhet; det framgår tydligt i ett flertal avsnitt att en huvudsaklig orsak till det trettioförsta århundradets (intergalaktiska) miljöförstöring ligger i att storföretagen hellre vaktar vinster än klimatet.¹³ Vidare är även granskningen av kärleksrelationer kopplad till seriens civilisationskritik – det mulitetriska New New York har på en politisk nivå bekymmer med opinionen kring "robo-sexuality" och relationerna mellan människor och mutanter är så ansträngda att de senare tvingas leva i kloakerna.

Akademiens relativa ointresse för *Futurama* har inte inneburit att serien gått obemärkt förbi. Produktionsbolaget The Curiosity Company (i samarbete med 20th Century Fox Television) nominerades 1999 till Annie-priser i kategorin 'Outstanding Achievement in Animated Television Program'. Samma nominering gjordes år 2000, 2001 och 2003. Tre av de fyra *Futurama*-långfilmerna tilldelades Annie-priset för 'Best Home Entertainment Production': 2008 gick priset till *Bender's Big Score*, 2009 till *The Beast With A Billion Backs*, och 2010 till *Into The Wild Green Yonder*. Enskilda avsnitt har även fått priser. "Roswell That Ends Well" fick en Emmy för 'Outstanding Animated Program' 2002, och "The Late Philip J. Fry" fick samma pris 2011. "The Problem With Popplers" utnämndes till bästa 'Comedy-TV Episode' vid Environmental Media Awards 2000. Vidare har en mängd priser tilldelats personer som arbetar med *Futurama*. Bland annat gav Writers Guild of America sitt pris för bästa manus till Ken Keeler för "Godfellas" 2003, och för "The Prisoner

¹² Bailey 2002, s. 244

¹³ Se exempelvis "A Fishful Of Dollars", manus: Patric M. Verrone, regi: Ron Hughart & Gregg Vanzo, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender's Head*, disk 1:2; "The Bird-bot Of Ice-Catraz", manus: Dan Vebber, regi: James Purdum, producent: Bill Odenkirk & Eric Kaplan et al, *Bender's Head*, disk 3:1; "Crimes Of The Hot", manus: Aaron Ehasz, regi: Peter Avanzino, producent: Eric Horsted & Michael Rowe et al, *Bender's Head*, disk 4:2; *Into The Wild Green Yonder*, manus: Ken Keeler & David X. Cohen, regi: Peter Avanzino, producent: Lee Supercinski & Claudia Katz et al, *Bender's Head*.

Of Benda” 2011. Rodney Clouden fick en Emmy för sin storyboard till ”Parasites Lost” 2001. Brian Sheesley tilldelades Annie-priset för bästa regi av animerad tv-produktion för ”Why Must I Be A Crustacean In Love?” 2000. Rich Moore fick samma pris 2003 för regin av ”Roswell That Ends Well”. John Dimaggio fick Annie-priset för bästa ’Voice Acting By Male Performer’ 2001 för gestaltningen av Bender och Flexo i ”Bendless Love”.¹⁴

***Bender’s Head*, urval och disposition**

Futurama består av över hundra avsnitt och fyra långfilmer. Det har även gjorts en mängd seriealbum och ett tv-spel inom seriens franchise. Varje avsnitt är ungefär tjugotvå minuter långt – räknar man in tid för reklam motsvarar det trettio minuters sändningstid i tv. Filmerna är någotsånär ’feature length’ och producerades som fyra avsnitt vardera, med sammanhängande berättelser men dramaturgiskt naturliga pauser strax över var tjugonde minut. I min undersökning av *Futurama* använder jag DVD-boxen *Bender’s Head: Futurama – The Complete Collection 1999 – 2009*. Denna samling är dock egentligen inte komplett. Den innefattar de säsonger av serien som producerades för och sändes av tv-bolaget 20th Century Fox Television mellan 1999 och 2003, samt de fyra långfilmerna. Ytterligare två säsonger har producerats för tv-kanalen Comedy Central – den andra av dessa börjar sändas under 2012 – men dem kommer jag inte ägna något utrymme.¹⁵

Det finns inom ramen för denna uppsats inte utrymme att i detalj behandla vart och ett av de sjuttiotvå avsnitt som ingår i *Bender’s Head*, och jag är därmed tvungen att sova bland materialet. Mitt urval grundar sig främst i hur avsnitten visar och belyser viktiga aspekter av paradins form och funktion i *Futurama*. De avsnitt och scener jag väljer att presentera närläsningstypade analyser av kan sägas vara representativa för serien som helhet då de behandlar *Futuramas* mest frekvent återkommande och mest framskjutna teman, samt använder seriens viktigaste retoriska strategier. Jag kommer framförallt att ta fast på seriens parodi hänger samman med dess metafiktivt självreflexiva granskning av televisionen och dess satiriska civilisationskritik, men mitt urval görs även på narratologisk basis då vissa scener kan vara tematiskt ovidkommande men tydligt illustrera för serien och dess parodi viktiga berättartekniker. Jag väljer främst avsnitt där den tematiska och strukturella relevansen för min undersökning sammanfaller. Såväl den tematiska som den narratologiska

¹⁴ Se exempelvis: <http://www.imdb.com/title/tt0149460/awards> och <http://theinfosphere.org/Awards>

¹⁵ Detta beror delvis på att mitt studiematerial redan är mycket omfattande, men huvudsakligen på att jag inte har tillgång till dem på DVD. Både narratologiskt och tematiskt är de mycket lika de tidigare säsongerna, men vissa skillnader finns. Allra tydligast är skillnaden i animationskvalitet (Comedy Central-säsongerna är HD-redo). Serien har även i viss mån blivit mer öppet politiskt ställningstagande.

undersökningen tar sin utgångspunkt i seriens ironiska tvetydighet, och syftar till att ge en ökad förståelse för hur parodin i *Futurama* fungerar och vilka effekter den har.

De sjuttiofyra avsnitt som ingår i *Bender's Head* producerades som fyra säsonger, men sändes under fem. Seriens sändningstid kolliderade ofta med sportevenemang och flera avsnitt från framförallt säsong tre och fyra petades från programtablån. De avfärdade avsnitten sändes sedan under en femte säsong och listas under en 5:a på bland annat IMDb.com. Korrelationen mellan avsnittens produktionsordning och ordningen de faktiskt sändes i blev även omkastad av andra skäl. Exempelvis producerades avsnittet "A Tale Of Two Santas" som tredje säsongens tredje avsnitt, men det sändes först som avsnitt två på säsong fyra. Som titeln antyder är avsnittet en så kallad 'julspecial', och Fox väntade med att sända det till den 23 december 2002 för att dess handling och tematik bättre skulle matcha tittarnas, delvis kalenderårsbundna, förväntningar.¹⁶ Skivorna i *Bender's Head* är pressade efter produktionsordning (det vill säga *inte* efter ordningen de sändes i) och är således indelade i fyra säsonger. Det är denna indelning jag följer i uppsatsen. I mina fotnotreferenser till enskilda avsnitt finns istället för sidhänvisning en sifferkombination (exempelvis 1:2). Den första siffran anger produktionssäsong, den andra vilken av säsongernas tre till fyra skivor i *Bender's Head* som avsnittet återfinns på.¹⁷

Uppsatsens disposition är, likt urvalet av avsnitt, tematiskt baserad. Efter denna inledning följer ett avsnitt där jag presenterar min undersöknings teoretiska ramverk och för analysarbetet viktiga teoretiska utgångspunkter. Kapitlet därefter består av min analys av *Futurama* och seriens parodi och satir, och är indelat i fem rubricerade avsnitt. I vart och ett av dessa undersöker jag olika aspekter av hur *Futuramas* parodi och satir är formmässigt konstruerad och hermeneutiskt tolkningsbar. Jag granskar seriens självreflexiva förhållande till televisionen och diverse genrer (televisionen är ett för seriens parodi mycket viktigt motiv), samt utreder hur dess metafiktiva och ironiska retorik används för att ge momentum åt såväl parodi som satir, inte minst genom hur den skapar en illusion av att sammanblanda Frys verklighet med tittarens. Jag klargör även hur en del för tv-mediet speciella förutsättningar och begränsningar, såsom reklampauser och det audio-visuella berättandet, både tematiskt och narratologiskt inverkar på *Futurama*. Jag undersöker vidare hur seriens civilisationskritik och satir fungerar (och vilket budskap den har), samt vilken roll parodin spelar för dess

¹⁶ "A Tale Of Two Santas", manus: Bill Odenkirk, regi, Peter Avanzino, producent: Bill Odenkirk & Eric Kaplan et al, *Bender's Head*, disk 3:1.

¹⁷ Fullständiga listor på avsnittens produktions- och sändningsordning finns bland annat på theinfosphere.org/Episode_Listing och gotfuturama.com/Information/EpisodeGuide. IMDb anger endast ordningen de sändes i.

kommentarer på samtiden. Slutligen sammanställer och diskuterar jag i ett avslutande kapitel vilka lärdomar *Futurama* ger om hur parodier fungerar och vilka hermeneutiska förutsättningar tv-sända parodier har genom att nysta i vad jag benämner 'massmedial parodi'. Jag granskar där den speciella tolkningssituation som uppstår då tittare bänkar sig i tv-soffan, och visar hur *Futuramas* parodi på ett mycket intressant vis både belyser och problematiserar denna situation, samt hur massmediala parodier av *Futuramas* typ skiljer sig från andra sorters texter.

Teoretiska ramverk och utgångspunkter

De huvudsakliga teoretiska stöttepelarna för min undersökning stammar ur Linda Hutcheons redan nämnda *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (1985) och Hans-Georg Gadammers magnum opus *Wahrheit und Methode* (1960). Jag kommer även förlita mig på en mängd andra mer eller mindre teoretiskt orienterade texter, bland andra Alastair Fowlers *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (1982), Wolfgang Isters *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett* (1972) och Brett Mills *The Sitcom* (2009).

Hutcheons gedigna studie av modern parodi och dess "formal, ideological, and pragmatic complexity" är fylld av iakttagelser relevanta för min undersökning av hur *Futuramas* parodi uppstår och fungerar.¹⁸ Hon betonar att parodin förändras med kulturen och att "its forms, its relations to its 'targets' and its intentions" skiljer sig då man rör sig i tid och rum.¹⁹ Hennes definition av parodi som "imitation characterized by ironic inversion", och "repetition with critical distance" är inte transhistorisk utan grundar sig framförallt i parodierande konst från tjugohundralet, även om hon grundligt tar hänsyn till historiska definitioner och praktiker.²⁰ Likaså betraktar inte jag Hutcheons definitioner som statiska eller eviga. Snarare än orörliga facit över parodins form och funktion ser jag dem som teoretiska utgångspunkter och ljuskällor vilka kan belysa parodin i *Futurama* – samtidigt som *Futuramas* parodi måste tillåtas problematisera och revidera definitionerna själva.

Gadammers hermeneutiska teori ligger dels till grund för min syn på tolknings- och förståelseprocesser och utgör dels ett ramverk för mitt analysarbets tillvägagångssätt, framförallt genom förförståelsebegreppet. Att jag använder Gadammers iakttagelser närmast metodologiskt kan tyckas märkligt då han understyrker att den hermeneutik han utarbetar i

¹⁸ Hutcheon 2000, s. xvii

¹⁹ Hutcheon 2000, s. xi

²⁰ Hutcheon 2000, s. 6

Wahrheit und Methode inte är ”a methodology of the human sciences” och att dess ”aim is not an art or technique of understanding”.²¹ Hans beskrivning av tolkningsprocessers egendomligt rörliga natur och inte minst förförståelsers centrala roll i uppdagandet av mening är dock metodologiskt tillämpningsbara – utarbetandet av förförståelser, i strävan efter att ”be aware of one’s own bias”, är en förutsättning för all korrekt tolkning och medvetandegörandet av förväntningarna man ställer på en text inte bara kan utan också bör vara ett aktivt tillvägagångssätt för hermeneutiskt orienterat analysarbete.²²

Det textbegrepp jag använder i uppsatsen är vidgat i den mening att det inte endast syftar till det skrivna ordet eller texter i en traditionellt litteraturvetenskaplig nomenklatur. Det ligger närmre Gadamer’s användning av begreppet som syftande till snart sagt allt som ett tolkande subjekt kan önska förstå, vare sig det är ett konstverk, en människa eller historien. Även Hutcheon begagnar ett vidgat och gränsöverskridande textbegrepp. Hon ger en generell definition som ”coded discourse” och använder begreppet i denna vidgade betydelse i undersökningar av parodi i en mängd olika konstarter.²³ När jag hänvisar till iakttagelser från studier som tillämpar ett snävare textbegrepp – exempelvis är både Iser och Fowler tydliga med att de behandlar *litterära* texter – är det baserat i en uppfattning om att de kan vara relevanta för andra typer av texter och andra konstarter. Min grundsyn är att olika konstarter och medier inte bara samverkar och samexisterar utan också kan förklara varandra; fenomen och funktioner som observeras i litterära texter kan återfinnas i bildkonst, musik, och, som jag i denna uppsats ämnar visa, inte minst i animerade komediserier.

Mitt vidgade textbegrepp till trots kan jag inte undgå det faktum att jag är litteraturvetenskapligt skolad, och den mest korrekta beskrivningen av min studie av *Futurama* kanske är ’litteraturvetenskaplig med ett icke-litterärt undersökningsmaterial’. Det är svårt att skaka av sig de tolkningstraditioner man tränats i, och mitt sätt att angripa parodi och animerad sitcom är onekligen litteraturvetenskapligt färgat. Min förhoppning är att detta inte ska stjälpa förståelsen av *Futurama*, utan snarare visa att den litteraturvetenskapliga disciplinens lärdomar är högeligen relevanta även för (i strikt mening) icke-litterära texter.

Förförståelser, genre och tolkning

Gadamer betonar i *Wahrheit und Methode* att den som önskar tolka och förstå en text alltid bär med sig förväntningar på vad den ska säga. I mötet med textens skapas förförståelser om dess

²¹ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method. Second, Revised Edition* (1960), Continuum International Publishing Group, London & New York 2006, s. xxii

²² Gadamer 2006, s. 271

²³ Hutcheon 2000, s. 16

mening, genom vilka uttolkaren projicerar sin förväntade mening på texten. Dessa förförståelser kan exempelvis handla om genre och skapa förväntningar på att en komedi ska vara rolig, en kärleksroman romantisk eller att en vittnesutsaga ska vara sanningsenlig, men förförståelser kan också handla om att ett nytt verk av en favoritförfattare ska hålla hög klass eller stamma ur (såväl positiva som negativa) recensioner av texten. Förväntningar på mening sprungna ur föreställningar om genretillhörighet skapas ofta på ett tidigt stadium av mötet med texten, eller till och med innan man faktiskt möter texten själv – exempelvis kan en filmtrailer etablera uppfattningar om genre, precis som en romans baksidetext. Gadamer understryker att dessa initiala förförståelser utgör startpunkten för tolknings- och förståelseprocessen, och att man måste vara villig att revidera dem i avstämning med vad man faktiskt finner i mötet med texten själv. Genom förväntningar på vad en text ska säga projicerar man en mening på texten, och man måste vara villig att revidera såväl sina förväntningar som att ompröva den projicerade meningen:

A person trying to understand a text is always projecting. He projects a meaning for the text as a whole as soon as some initial meaning emerges in the text. Again, the initial meaning emerges only because he is reading the text with particular expectations in regard to certain meaning. Working out this fore-projection, which is constantly revised in terms of what emerges as he penetrates into the meaning, is understanding what is there.²⁴

Tolknings- och förståelseprocessen består alltså av utarbetandet av de egna förförståelserna, av en strävan mot medvetenhet om vilken mening man genom sina förväntningar om vad texten ska säga projicerar på den. De förväntningar man har om textens mening (som exempelvis stammar ur föreställningar om genre) måste aktivt revideras utifrån vad man blottlägger i texten. Detta utarbetande av de egna förförståelserna måste ske fortlöpande i mötet med texten, eftersom man ständigt projicerar mening utifrån sina förväntningar. Endast då man är medveten om den mening man själv projicerar på texten, kan man se texten i sig själv. ”The important thing is to be aware of one’s own bias”, konstaterar Gadamer, ”so that the text can present itself in all its otherness and assert its own truth against one’s own fore-meanings”.²⁵

Nyckeln till förståelser och korrekt tolkning ligger alltså i medvetandegörandet av vilka förväntningar och förförståelser man har av en text, så att textens egen sanning kan framträda,

²⁴ Gadamer 2006, s. 269

²⁵ Gadamer 2006, s. 271-2

kontrasterad mot den mening man själv tillskriver den genom sina förförståelser. Detta innebär, påpekar filosofiprofessor Georgia Warnke, att man måste acceptera textens sanningsanspråk och dess möjlighet att faktiskt vara sann, likväl som man måste vara villig att revidera sin egen sanningsuppfattning:

In every case one has to test one's assumptions of meaning in light of what Gadamer sees as an openness to the otherness or to the distinctness of the text and to the possible challenges the text presents to one's own views. Conversely, if one abandons the criterion of truth from the start, one will have no way of deciding whether the implausibility of the text derives from its intrinsic failures or one's own inability to understand it. It follows that one will be unable either to revise or to confirm one's own projections of meaning.²⁶

För att det överhuvudtaget ska vara möjligt att medvetandegöra sina förförståelser och den mening de projicerar på en text, måste man alltså acceptera såväl textens sanningsanspråk som dess möjlighet att inte stämma överens med de egna föreställningarna om sanning och mening. Timothy Clark uttrycker det i "Interpretation: hermeneutics" som att ett hermeneutiskt möte med en text kräver "a stance of non-objectifying openness" hos läsaren.²⁷ Villigheten att revidera sina förförståelser måste ske i kombination med en insikt om att man faktiskt kan lära något av texten och en grundsyn på den som både sann och meningsfull.

Det är snart sagt omöjligt att bli medveten om alla sina förförståelser – all tolkning har inslag av 'felaktigheter' grundade i uttolkarens förväntningar snarare än texten själv – men det är viktigt att sträva efter en så stor medvetenhet som möjligt. Då *Futurama* som sagt är en tv-sänd animerad komediserie (eller mer generellt uttryckt en sitcom) kommer jag i min undersökning att sträva efter att tydliggöra de mest dominanta förförståelserna som aktiveras av komedigenren och tv-mediet. Det finns till exempel en stark föreställning om att tv-mediet, likväl som andra kanaler för populär- och masskultur, inte är förenligt med estetisk finstämdhet. En annan, vilken har sina rötter hos Aristoteles, säger att komedin är en lägre konstform än tragedin. Både dessa förförståelser måste man bli medveten om för att kunna se *Futurama* för sig självt. Därmed är det inte sagt att föreställningar om genre- eller medietillhörighet i sig har negativ inverkan på tolkningen av en text – det man måste skaka av sig är tanken på texten som 'ännu en i genren X' eller 'ännu en i mediet Y'. Med andra ord

²⁶ Georgia Warnke, *Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason*, Polity Press, Oxford 1987, s. 86

²⁷ Timothy Clark, "Interpretation: hermeneutics", *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*, red. Patricia Waugh, Oxford University Press, Oxford 2006, s. 62

måste texten själv tillåtas ta rodret, snarare än de egna förväntningarna om mening, sprungna ur föreställningar om genre- och medietillhörighet.

Ofta har tittare och läsare en god uppfattning om vilken genre en text tillhör. Det är inte särskilt svårt att uppfatta och exemplifiera skillnaderna mellan en skräckfilm och en western till exempel, eller mellan en sonett och en roman. Samtidigt är det lätt att inse att genrer inte bara är något man finner i texter, och att de inte bara som signaleras av texter. Betänk exempelvis hur hyllorna är märkta i en bokhandel eller videobutik. Inte sällan kan en bok eller films placering tyckas godtycklig. Att Cormac McCarthys *No Country For Old Men*, till exempel, hamnar under 'Skönlitteratur' snarare än 'Deckare' är knappast självklart om man ser till bokens handling – utredning av brott och jakten på en mördare – utan har snarare att göra med McCarthys kulturella kapital och de berättartraditioner han förknippas med. Föreställningar om genre ter sig med andra ord på en gång självklara och godtyckliga, och utgår både från texter själva (cowboyhattar och revolverar signalerar westerngenren, fjortor verser signalerar sonett) och från utomtexitliga fenomen såsom förkunskaper om författare.

Alastair Fowler menar i *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, vilket närmast är att betrakta som ett standardverk inom litteraturvetenskaplig genreforskning, att genrer är tolkningsredskap snarare än instrument för klassifikation. Målet med att tillskriva en text en genre är inte att placera det i ett visst fack utan att uppdaga dess mening.²⁸ Det finns en tydlig korrelation mellan Gadamer's förståelsebegrepp och Fowlers syn på genre, och det är relativt oproblematiskt att med hjälp av Fowlers iakttagelser betrakta genre som en dominant förståelse eller hermeneutisk storhet. En av Fowlers viktigaste poänger är att föreställningar om genre påverkar hur man läser en given text, vilken respons man ger den och vad man förväntar sig att den ska betyda:

In literary communication, genres are functional: they actively form the experience of each work of literature. If we see *The Jew of Malta* as a savage farce, our response will not be the same as if we saw it as a tragedy. When we try to decide the genre of a work, then, our aim is to discover its meaning.²⁹

Med Gadamer kan man uttrycka Fowlers iakttagelser som att olika genrer aktiverar olika förståelser, vilka i sin tur utgör olika startpunkter för tolkningsprocessen och skapar olika förväntningar på textens mening. Därmed måste det även betonas att tillskrivandet av genre

²⁸ Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Calderon Press, Oxford 1982, s. 38

²⁹ Fowler 1982, s. 38

måste ske medvetet för att texten själv och dess egen sanning inte ska döljas i den mening som projiceras på texten genom föreställningen om genre. Ifall tillskrivandet av genre sker per automatik och utan reflektion om hur texten själv förhåller sig till genren – som ofta är fallet, inte minst i mötet med populärkulturella konstformer – riskerar tolknings- och förståelseprocessen att hamna på villovägar. ”All correct interpretation”, skriver Gadamer, ”must be on guard against arbitrary fancies and the limitations imposed by imperceptible habits of thought”.³⁰ Samtidigt som föreställningar om och tillskrivandet av genre alltså, som Fowler konstaterar, påbörjar tolkningsprocessen och är till hjälp i uppdagandet av textens mening, kan tankar om genre, ifall de är automatiserade och invanda tankemönster, stjälpå förståelsen av texten själv – textens egen mening kan försvinna i den mening som projiceras genom den genre man tillskriver den.

Vissa texter kan vara svåra att genrebestämma – inte minst avantgardistiskt nyskapande texter tycks ibland vilja undvika föreställningar om genre – men även då man inte finner någon uppenbar signal om textens genretillhörighet närvarar föreställningar om genre i tolkningsprocessen. Hans Robert Jauss påpekar i ”Theory of Genres and Medieval Literature” att även de verk som negerar eller överskrider läsarens förväntningar inte kan undgå att förutsätta ”preliminary information and a trajectory of expectations (*Erwartungsrichtung*) against which to register the originality and novelty”.³¹ En läsare kan med andra ord endast uppfatta en text som nyskapande, och förvånas över dess ’genrebrist’, om hen har föreställningar om genre mot vilka originaliteten kan registreras. ”Just as there is no act of verbal communication that is not related to a general, socially or situationally conditioned norm or convention”, fortsätter Jauss, ”it is also unimaginable that a literary work set itself into an informational vacuum, without indicating a specific situation of understanding”.³²

Föreställningar om genre är alltså centrala för uppdagandet av en texts mening – även då textens nyskapande tycks undvika, bryta eller överskrida genrer – och utgör, om tillskrivandet av genre sker medvetet och inte bara resulterar i invanda tankemönster, ett viktigt tolkningsverktyg. Ändå är det praktiskt taget omöjligt att på ett tillfredställande vis definiera enskilda genrer. Försök att utkristallisera den minsta gemensamma nämnaren hos verk inom en viss genre kan naturligtvis göras, men sådana projekt är i stort sett dömda att stanna på försöksstadiet. ”We can specify features that are often present and felt to be characteristic,”

³⁰ Gadamer 2006, s. 269

³¹ Hans Robert Jauss, ”Theory of Genres and Medieval Literature” (1970), *Modern Genre Theory*, red. David Duff, Longman, Harlow 2000, s. 131

³² Jauss 2000, s. 131

påpekar Fowler, ”but not features that are always present”.³³ Han exemplifierar detta genom en granskning av tragedin och visar bland annat att skillnaderna mellan *Kung Oidipus* och *Hamlet* är långt fler och mer uppenbara än likheterna – de båda dramerna skiljer sig sett till antal akter, karaktärer och peripetier, likväl som i användandet av musik och scenografi – trots att båda verken onekligen är tragedier. Att förklara detta genom att introducera subgenrer, det vill säga genom att kalla den ena för en antik grekisk tragedi och den andra för en engelsk renässanstragedi, är knappast hjälpsamt eftersom man snart skulle behöva ’subsubgenrer’ för att komma till rätta med avvikande exempel från den ena eller andra underkategorin. ”In short”, konstaterar Fowler, ”genres at all levels are positively resistant to definition. Definition is ultimately not a strategy appropriate to their logical nature”.³⁴ Istället menar han att genrer bäst kan förstås och förklaras genom en tanke på släktskap och tradition:

In literature, the basis of resemblance lies in literary tradition. What produces generic resemblances, reflection soon shows, is tradition: a sequence of influences and imitation and inherited codes connecting works in a genre. As kinship makes a family, so literary relations of this sort form a genre. Poems are made in part of older poems: each is the child (to use Keats’ metaphor) of an earlier representative of the genre and may yet be the mother of a subsequent representative.³⁵

Det är alltså genom ett antal texters gemensamma tradition och influenshistoria som föreställningen om deras gemensamma genre uppstår, och genom hur verken relateras till varandra i såväl produktions- som tolkningsprocesser.

En liknande syn på genrer och deras inverkan på produktions- och tolkningsprocesser presenterar Jason Mittel i *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. ”Genres are cultural products, constituted by media practices and subject to ongoing change and redefinition”, skriver han.³⁶ Mittels studie fokuserar på hur genrer används och fungerar inom televisionen. Han utgår likt Fowler från att genrer motsätter sig slutgiltiga definitioner och betonar att trots att inomtextliga element kan signalera en texts genretillhörighet (exempelvis kan sång signalera musikalgenren, och rymdskepp science fiction) så är det i utomtextliga diskursiva praktiker som genrer befästs och (i den mån det är möjligt) definieras. ”These discursive utterances may seem to reflect on an already established

³³ Fowler 1982, s. 40

³⁴ Fowler 1982, s. 40

³⁵ Fowler 1982, s. 42

³⁶ Jason Mittel, *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, Routledge, New York & London 2004, s. 1

genre,” skriver han, ”but they are themselves constitutive of that genre: they are the practices that define genre, delimit their meanings, and posit their cultural value”.³⁷ Mittel understryker också att föreställningar om enskilda tv-seriers genretillhörighet till stor del påverkas av hur de presenteras och hur de placeras i programtablån. Exempelvis har genreorienterade tv-kanaler som Comedy Central eller SciFi Channel effekter på hur program som sänds via de kanalerna genrebestäms – man kan tänkas sig att *Futuramas* komedi betonas genom att serien numer sänds via Comedy Central medan inslagen av science fiction skulle ha betonats på SciFi Channel. På ett liknande vis är såpoperan delvis definierade av att den sänds under dagtid.³⁸ Inom televisionen kan alltså utomtextliga element på ett tydligt sätt signalera genretillhörighet, på ett sätt som möjligtvis kan ses som analogt med hur McCarthys *No Country For Old Men* inte placeras under ’Deckare’. Detta belyser den potentiella godtyckligheten inneboende i föreställningar om genre och understryker att tillskrivandet av genre måste ske medvetet och med en blick för texten själv.

Parodi, intertextualitet och implicita agenter

Linda Hutcheons *A Theory of Parody* fokuserar på nittonhundratalets parodi, men visar en stor medvetenhet om den parodierande konstens historia. Bland annat skildrar hon hur den moderna parodin förhåller sig till renässansens imitationskonst (modern parodi tillför en ironisk retorik och kritisk distans till det öppna imiterandet) och hur parodin under sjuttonhundratalet kom att bli ett medel för elakartad satir (en funktion som är högaktuell även idag).³⁹ Hon redogör för hur parodin under romantiken betraktades som en låg och inoriginell uttrycksform som nedgör bättre verk (parodin stämmer inte väl överens med romantikens genikult och artistdyrkan), och hur den under högmodernismen kommit att ses som en av de mest elitistiska konstarterna genom de stora krav den ställer på uttolkarens kulturella kompetens.⁴⁰ Parodi, skriver Hutcheon, har inte bara betraktats på olika sätt under olika tidsepoker. Konstformen kan också vara en hel mängd olika saker och utföra en mängd olika funktioner: ”It can be a serious criticism, not necessarily of the parodied text; it can be a playful, genial mockery of codifiable forms”.⁴¹ Hon menar att parodin ”is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text”, att den kännetecknas av ”repetition with critical distance, which marks difference rather

³⁷ Mittel 2004, s. xiv

³⁸ Mittel 2004, s. xiv

³⁹ Hutcheon 2000, s. 10-11

⁴⁰ Hutcheon 2000, s. 5-6

⁴¹ Hutcheon 2000, s. 15

than similarity”, och att tjugohundratalets parodi utmärker sig genom dess ”ironic playing with multiple conventions”.⁴²

Hutcheon påpekar även att ”there must be certain codes shared between the encoder and decoder”.⁴³ Den viktigaste av dessa handlar om parodin själv och dess ironiskt tvetydiga hybriditet – man måste känna igen parodin som just parodi och förstå genrens mest grundläggande koder och konventioner – men koder eller kodifierade kunskaper om den text som parodieras (inklusive dess medie- och genrekonventioner) måste också delas av parodikern och uttolkaren. En följd av detta är att ”parody prospers in periods of cultural sophistication that enable parodists to rely on the competence of the reader (viewer, listener) of the parody”.⁴⁴ Parodin frodas alltså då parodikern kan förlita sig på att läsaren (tittaren, lyssnaren) både förstår parodins form och funktion och kan identifiera dess måltavla.

Likt all parodi aktualiserar *Futurama* det på många sätt komplicerade begreppet intertextualitet. Begreppet syftar till det faktum att ingen enskild text uppkommer ur ett vakuum utan kännetecknas – i både författarens och läsarens sinne – av sin relation till andra texter och belyser nödvändigheten av att förstå den enskilda texten som sammanvävd med otaligt många andra genom språktraditioner, genrekonventioner, allusioner, och andra slags relationer. Begreppet är starkt kopplat till insikten om att sökandet efter textens mening inte kan begränsas till dess författares intentioner, och hur problematisk tanken på den enskilda textens originalitet egentligen är. I den legendariska artikeln ”The Death of the Author” skriver Roland Barthes:

We now know that a text consists not of a line of words, releasing a single, ”theological” meaning (the ”message” of the Author-God), but of a multi-dimensional space in which are marred and contested several writings, none of which is original: the text is a fabric of quotations, resulting from a thousand sources of culture.⁴⁵

Barthes metaforiska beskrivning av texten som ett multidimensionellt utrymme konstruerad likt en väv av referenser och allusioner stämmer väl överens med parodier i allmänhet och *Futurama* i synnerhet; all parodi är, som Hutcheon uttrycker det, ”overtly hybrid”, och *Futuramas* nästintill konstanta parodierande tycks ibland stamma ur tusentals kulturella

⁴² Hutcheon 2000, s. 6f

⁴³ Hutcheon 2000, s. 27

⁴⁴ Hutcheon 2000, s. 19

⁴⁵ Roland Barthes, ”The Death of the Author” (1968), *Structuralism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Volume II*, red. Jonathan Culler, Routledge, Abingdon & New York 2006, s. 374-5

källor. Genom att animerade tv-produktioner har en hel stab av mer eller mindre aktiva medarbetare (manus, regi, storyboard, animation, röstkådespeleri, etcetera) klargörs även att textens mening inte står att finna i intentionen hos en enskild Författar-Gud.⁴⁶

Samtidigt som parodier genom sin hybriditet alltså bekräftar Barthes beskrivning av texten som en väv av citat och allusioner utmanar de till viss del hans teorier om läsarens frihet i sökandet efter textens mening och hans avfärdande av textens skapare (eller snarare hans förskjutning av skapandeakten från författaren till läsaren). ”[D]et faller sig svårt att förneka att öppna samband inte är avsedda”, påpekar Anders Olsson i artikeln ”Intertextualitet, komparation och reception”.⁴⁷ Då parodier är *öppet* hybrida måste man ta hänsyn till att vissa av deras intertextuella relationer är avsedda, och därmed även till parodikerns intentioner. Man måste med andra ord erkänna att man i tolkningen av en parodi inte är fullt så fri som Barthes menar att man vanligtvis är. Annorlunda uttryckt ligger den parodierade texten till grund för en viktig förförståelse då man önskar tolka en parodi, och även om man ger Barthes rätt i att ingendera av texterna egentligen kan kallas original gör parodins öppna hybriditet att den parodierade texten *framställs som* ett original; parodin förlitar sig på uttolkarens (för)förståelse av den parodierade textens mening och i egenskap av intentionell intertext begränsar den parodierade texten i viss mån den frihet uttolkaren har att finna mening i parodin själv.

Hutcheon menar att parodikerns intentioner måste beaktas i tolkningen av parodier inte bara på grund av de öppna intertextuella sambanden utan också till följd av den ironiska retorik med vilken parodier presenterar dessa samband. Tolkningen av parodier, liksom andra typer av ironiskt tvetydiga texter och uttalanden, förutsätter en tanke om att de två antitetiska meningar som simultant presenteras eller antyds (parodins egen mening och den parodierade textens mening) inte har samma mått av validitet eller auktoritet; uttolkaren kan endast finna en väg genom den ironiska tvetydigheten om hen låter sig ledsagas av föreställningen om ironikerns intention:

There is little disagreement among critics that the interpretation of irony does involve going beyond the text itself (the text as a semantic or syntactic entity) to decoding the ironic intent of the encoding agent [...]. Irony functions, therefore, as

⁴⁶ Med tanke på alla dessa olika medarbetare, utan vilka ett *Futurama*-avsnitt aldrig skulle komma att sändas, kan mina personhänvisningar till enskilda avsnitt tyckas alltför ofullständiga. Av textekonomiska skäl nöjer jag mig dock med att redogöra för manus-, regi-, och producentposter, men det bör alltså understrykas att avsnittens tillblivelse är beroende av fler aktörer.

⁴⁷ Anders Olsson, ”Intertextualitet, komparation och reception”, *Litteraturvetenskap – en inledning* (2002), red. Staffan Bergsten, Studentlitteratur, Malmö 2008, s. 61

both antiphrasis and as an evaluative strategy that implies an attitude of the encoding agent towards the text itself, an attitude which, in turn, allows and demands the decoder's interpretation and evaluation.⁴⁸

Parodins öppna hybriditet och textliga tvetydighet (den upprepar den parodierade texten samtidigt som den gör egna meningsanspråk) överensstämmer med ironins vägran att acceptera semantisk samstämmighet.⁴⁹ Därigenom måste tolkningen av parodier, just som förståelsen av ironi, ta hänsyn till den intention eller den attityd med vilken den ironiska tvetydigheten är inlagd i texten. Gary Saul Morson uttrycker i artikeln "Parody, History and Metaparody" en snarlik tanke om att uttolkaren måste vara medveten om vilken av parodins två röster (meningar, texter) som har högst semantisk auktoritet, det vill säga vilken röst man ska lita och lyssna på.⁵⁰ Hutcheon understryker att denna hänsyn till parodikerns intention inte behöver innebära en återgång till romantikens intresse för intentionen hos en utomtextlig Författar-Gud, utan att det snarare handlar om att förutsätta – och tolka – aktiviteterna hos en "encoding agent". Hon menar att det första steget mot att återställa "the wholeness of the act of enunciation" är att inte tänka sig textens producent som en person, utan som "a position to be filled within the text".⁵¹ För att reda ut parodins ironiska tvetydighet måste man förställa sig vad dess kodande agent ('avsändare') menar, och eftersom denna endast är tillgänglig som en position inom texten måste man försöka utläsa dess avsikter ur textens retorik och attityd. Återställandet av talaktens helhet innebär alltså att man lyssnar till (eller snarare själv inför) en underförstådd kodande agents intention, vilken precis som andra inomtextliga element måste granskas och tolkas. Detta förfarande hör till parodins, och andra typer av texter som använder en ironiskt tvetydig retorik, särskilda koder och tolkningsförutsättningar:

While all artistic communication can take place only by virtue of tacit contractual agreements between encoder and decoder, it is part of the particular strategy of both parody and irony that their encoding intention is realized in the recognition of the receiver. In other words, in addition to the usual artistic codes, readers must also recognize that what they are reading *is* a parody, and to what degree and of what type. They must also, of course, know the text or conventions being parodied, if the

⁴⁸ Hutcheon 2000, s. 52-3

⁴⁹ Hutcheon 2000, s. 54

⁵⁰ Gary Saul Morson, "Parody, History and Metaparody", *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, red. Gary Saul Morson & Caryl Emerson, Northwestern University Press, Evanston Ill. 1989, s. 67

⁵¹ Hutcheon 2000, s. 86

work is to be read as other than any piece of literature – that is, any non-parodic piece.⁵²

Denna beskrivning av parodins tolkningsprocess och nödvändigheten att se till dess ”encoding intention” kan ytterligare belysas av Wolfgang Iser tanke om ’den implicite läsaren’ (’der implizite Leser’). Denna term, skriver han:

incorporates both the prestructuring of meaning by the text, and the reader’s actualization of this potential meaning through the reading process. It refers to the active nature of this process – which will vary historically from one age to another – and not to a typology of potential readers.⁵³

Iser talar inte om textens mening som grundad i författarens intentioner utan om hur sättet på vilken texten är strukturerad inverkar på dess potentiella mening. Hans ”theory of aesthetic response” fokuserar på hur litterära texter ”impacts on its implied readers and elicits a response”, det vill säga sättet på vilket texten påverkar sin läsare och vilka estetiska effekter den har.⁵⁴ Iser teori grundar sig i en syn på läsarens möte med texten som kommunikativt; för att läsaren ska uppleva texten som meningsfull (och om dess potentiella mening ska realiseras) måste hen interagera med texten på ett sätt som i viss mån liknar en dialog mellan människor. Denna interaktion uppstår framförallt genom hur läsaren fyller ut och överbryggat den håligheter textens strukturer har.⁵⁵

Liksom textens struktur skisserar dess potentiella mening, projicerar den en bild av en läsare som kan förstå och avkoda strukturen och realisera den mening som slumrar i texten. Iser tanke om textens implicite läsare är delvis modellerad på och lånar premisser från Wayne Booths ’implicite författare’ (’implied author’), vilken han introducerar i *The Rhetoric of Fiction* (1961). Booth använder termen för att beskriva föreställningen om en författare som finns inpräntad i en text – även efter att författaren av kött och blod lämnat den ifrån sig. Den implicite läsaren skildrar en analog position på andra sidan av den litterära kommunikationen; den föreslår, som Antoine Compagnon uttrycker det, ”a model of the reader, he or she defines a point of view allowing the real reader to reassemble the meaning of

⁵² Hutcheon 2000, s. 93

⁵³ Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (1972), John Hopkins University Press 1978, s. xii

⁵⁴ Wolfgang Iser, *How To Do Theory*, Blackwell Publishing, Malden 2006, s. 57

⁵⁵ Iser 2006, s. 64

the text”.⁵⁶ Hutcheons beskrivning av parodins tolkningsprocess och förkunskaperna som krävs angående dels parodins koder och dels den parodierade textens mening och konventioner kan med Iser's begrepp förtydligas (eller omformuleras); parodiens implicite läsare tar alltid hänsyn till såväl den parodierade texten – vilken på ett uppenbart sätt inverkar på parodins struktur och dess potentiella mening – och parodikerns underförstådda intentioner för att finna mening i dess ironiska tvetydigheter.

Parodi och satir i *Futurama*

Det finns en föreställning om att en parodi tar en enskild text (och eventuellt dess tillhörande konventioner) som måltavla, vilket bland annat syns i att ett av Morsons tre parodikriterier är att parodin måste ”evoke or indicate another utterance”. De övriga två är att parodin i någon mån måste vara ”antithetical to its target” och att det måste vara tydligt att parodin har ”higher semantic authority than the original”.⁵⁷ När Hutcheon argumenterar för att tolkningen av parodier och andra yttranden med en ironiserande retorisk strategi måste ta hänsyn till aktiviteterna hos den parodierande textens ”encoding agent” (framförallt intentionen att parodiera), uppvisar hon en liknande uppfattning:

When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to the parody.⁵⁸

Såväl Morsons som Hutcheons iakttagelser om parodi är relevanta och välgrundade, men samtidigt kan man ifrågasätta om det endast handlar om *två* texter (det vill säga *en* parodi och *en* måltavla).

Futuramas komplexa narratologiska konstruktion och nästintill konstanta parodierande utmanar denna föreställning, inte minst genom att seriens parodi ofta sker på olika nivåer, och att enskilda avsnitt ofta i olika scener har olika måltavlor för sitt parodierande. Det är även vanligt att avsnittens titlar är parodierande, men titlarnas måltavlor är inte nödvändigtvis kopplade till måltavlorna för parodin i avsnittens berättande. Exempelvis är titeln till avsnittet ”Insane In The Mainframe” en tydlig parodi på hiphop-gruppen Cypress Hills låt ”Insane in

⁵⁶ Antoine Compagnon, *Literature, Theory and Common Sense* (1998), Princeton University Press, Princeton 2004, s. 112

⁵⁷ Morson 1989, s. 67

⁵⁸ Hutcheon 2000, s. 22

the Brain”.⁵⁹ Ljudlikheten mellan ’mainframe’ och ordet ’membrane’ från hiphop-låtens refräng utgör en distinkt koppling mellan parodin och måltavlan (det finns även en koppling i att ’mainframe’ motsvarar robotars hjärna), och är onekligen ett typexempel enligt både Morsons och Hutcheons definitioner. Parodin på Cypress Hill stannar dock i titeln; avsnittets handling, som kretsar kring hur den galna roboten Roberto får Fry och Bender intagna på ett mentalsjukhus för robotar, gör snarare parodi på Milos Formans klassiska film *One Flew Over The Cuckoo’s Nest* från 1975 med bland andra Jack Nicholson (likväl som Ken Kesey’s roman med samma namn från 1962). I avsnittet förvandlas romanens/filmens diktatoriska ”Nurse Ratched” till robotsjuksköterskan ”Nurse Ratchet” (’ratchet’ kan översättas till ’skiftnyckel’). På ett liknande sätt parodieras Bob Dylans välkända sång ”Blowin’ in the Wind” och 1960-talets folkmusikrörelse i avsnittet ”Bendin’ In The Wind”, i vilket Bender slår igenom som folkmusiker.⁶⁰ Avsnittet parodierar även välgörenhetskonserterna ”Band Aid” (där bland andra Dylan medverkade), vilka omvandlas till ”Bender Aid”. Avsnittet ”Less Than Hero” parodierar såväl superhjaltemyter och serietidningar som H. G. Wells klassiska science fictionroman *The Time Machine* (1895), men avsnittets titel gör snarare en parodisk blinkning mot såväl ”Less Than Zero” från Elvis Costellos debutalbum *My Aim Is True* från 1977 som Bret Easton Ellis debutroman *Less Than Zero* från 1985 och Marek Kanievskas filmatisering av Ellis roman från 1987.⁶¹ Likaså har avsnittet ”Parasites Lost” inga tematiska likheter med John Miltons *Paradise Lost* (1667) – men titeln visar på att *Futurama* sällan försummar en chans att parodiera.⁶²

Det finns även avsnitt där titelns parodierande dimension speglar den huvudsakliga måltavlan för handlingens parodi. Exempelvis lånar ”Jurassic Bark” science fictioninspirerade idéer om fossilers livskraft från Steven Spielbergs storfilm *Jurassic Park* från 1993 (och Michael Crichtons roman med samma namn från 1990), då Professorn nära nog lyckas återuppliva hunden Seymour som var Frys bästa vän och ständiga följeslagare när han var pizzabud under 1990-talet.⁶³ Likaså är ”Fry And The Slurm Factory” i såväl handling som titel en parodi på Roald Dahls bok *Charlie and the Chocolate Factory* från 1964, och Mel

⁵⁹ ”Insane In The Mainframe”, manus: Bill Odenkirk, regi: Peter Avanzino, producent: Bill Odenkirk & Eric Kaplan et al, *Bender’s Head*, disk 3:2

⁶⁰ ”Bendin’ In The Wind”, manus: Eric Horsted, regi: Ron Hughart, producent: Bill Odenkirk & Eric Kaplan et al, *Bender’s Head*, disk 3:3

⁶¹ ”Less Than Hero”, manus: Ron Weiner, regi: Susan Dietter, producent: Eric Horsted & Michael Rowe et al, *Bender’s Head*, disk 4: 1

⁶² ”Parasites Lost”, *Bender’s Head*, disk 3:1

⁶³ ”Jurassic Bark”, manus: Eric Kaplan, regi: Swinton Scott, producent: Eric Horsted & Michael Rowe et al, *Bender’s Head*, disk 4:2

Stuarts filmatisering *Willie Wonka and the Chocolate Factory* från 1971.⁶⁴ I avsnittet lyckas Fry genom att samla gyllne kapsyler få en guidad tur på fabriken som producerar läskedrycken ”Slurm”. Utöver tävlingen med gyllne biljetter finns även tydliga referenser i ”Grunkalunkerna” (ursprungligen Oompalumpier), det vill säga fabriken smäväxta och sjungande arbetare, och i fabrikslandskapets paradisiska grönska. Mer tydligt än i originalet (eller snarare originalen; både Dahl bok och Stuarts film kan sägas parodieras) använder ”Fry And The Slurm Factory” parodin för att göra satiriska och samhällskritiska poänger. Till exempel får man veta att Gunkalunkernas kollektivavtal missgynnar dem – ”They’re practically slaves”, säger deras arbetsledare till Planet Expressbyråkraten Hermes – och att Slurmtillverkarna medvetet ämnar lansera en illasmakande version av läskedrycken, för att därefter kunna introducera ”Slurm Classic” och dubbla sina vinster. Det är tacksamt att se detta som en kommentar på exempelvis Coca-Colas många smaker och ytterst medvetna marknadsföring (vanilj, körsbär, lime, light, zero etcetera). Avsnittets marknadsmedvetna parodi görs än mer tydlig genom ”Slurms McKenzie”, läskedrycktillverkarens oupphörligen dansande maskot, som är modellerad på reklamhunden Spuds MacKenzie. Den vita bullterriern var under det sena 1980-talet maskot för ölsorten Bud Light och kallades ”the original party animal”.⁶⁵

Futurama parodierar alltså nästintill konstant och på alla nivåer som står till buds: i titlar, genom avsnittens handling, genom enskilda karaktärer och motiv. Att ett enskilt avsnitt ofta gör flera olika texter till måltavlor för sin parodi utmanar föreställningen om att en parodi har en enskild och tydligt avgränsad måltavla. Troligtvis skulle varken Morson eller Hutcheon bestrida att en och samma text simultant, vid olika tillfällen eller på olika nivåer kan parodiera en mängd olika texter. Ändå är det tydligt att föreställningen om att parodin uppstår mellan två texter är dominant i hur den letar sig in i deras definitioner. Det är viktigt att poängtera att denna föreställning förenklar parodins mycket komplexa struktur, vilket snabbt blir tydligt om man betänker *Futuramas* mångbottnade parodierande och hur enskilda avsnitt gör flera texter till måltavlor för sin parodi.⁶⁶

⁶⁴ ”Fry And The Slurm Factory”, manus: Lewis Morton, regi: Ron Hughart, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender’s Head*, disk 1:3

2005 gjorde Tim Burtons *Charlie and the Chocolate Factory* succé på många biografer, och i skrivande stund (dvs. 2012) är Burtons filmatisering troligtvis en dominant version av berättelsen (eller en dominant intertext i den receptionsorienterade användningen av begreppet) för många av *Futuramas* tittare. Paradoxalt nog kan ”Fry And The Slurm Factory”, om man ser avsnittet idag, uppfattas som en parodi på Burtons film, trots att avsnittet producerades fem år före filmen.

⁶⁵ Bud Lights reklamfilmer med Spuds MacKenzie finns på bland annat www.youtube.com

⁶⁶ Man kan naturligtvis ägna sig åt begreppsliga hårklyverier och fråga sig om ett enskilt avsnitt i sin helhet nödvändigtvis utgör en text, eller om mer eller mindre avgränsade scener, eller avsnittstitlar, kan kallas ’egna’ texter. Det första synsättet, vilket jag är mest dragen till – enskilda avsnitt har onekligen både en semantisk och

Ett inoriginellt medium?

TV-audiences don't want anything original; they want to see the same thing they've seen a thousand times before.

- Philip J. Fry, "When Aliens Attack"

Futurama har ett minst sagt säreget förhållande till televisionen. Å ena sidan hör andra tv-program, bolaget Fox Television och tv-publiken till de vanligaste måltavlorna för seriens parodi – å andra sidan kan *Futurama* inte undkomma varken sin egen status som just tv-program eller sitt beroende av såväl Fox som tv-publiken. Det ihärdiga parodierandet av televisionen och tv-tittande både särskiljer *Futurama* från mediet och belyser programmets avhängighet av mediets konventioner. "Overtly imitating art more than life, parody self-consciously and self-critically points us to its own nature", konstaterar Hutcheon.⁶⁷ Paradoxalt nog innebär den självreflexiva granskningen av både sig själv och mediet den framförs i att serien både undergräver och förstärker mediets konventioner och föreställningar om hur tv-tittande fungerar. Hutcheon beskriver denna märkligt subversiva uppbygglighet (där konventioner alltså både kritiseras, omstörtas och förstärks) som parodins centrala paradox: "Even in mocking, parody reinforces; in formal terms, it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence".⁶⁸ I *Futurama* klagas denna paradox allra tydligast genom parodin på televisionen: samtidigt som mediets konventioner kritiseras och överskrids, samtidigt som tv-tittande och tv-tittare drivs med och fördummas – inte minst genom hur den late Fry framställs som en arketypisk tv-tittare – använder *Futurama* just televisionens konventioner och riktar sig till just tv-tittare.

I avsnittet "When Aliens Attack" (vars titel har en ironisk blinkning till Foxprogrammet "When Animals Attack") påpekar Leela att Fry borde rycka upp sig, sluta sitta framför tv:n jämt och börja leva i den riktiga världen. "But this is HD-TV", svarar Fry, "it's got better resolution than the real world".⁶⁹ I "A Fishful Of Dollars", då det visar sig att tusen års ränta på ränta gjort Fry stormrik, spenderar han miljontals dollars på att få tillgång till VHS-kassetter med tv-program från tjugohundratalet och en bildrörs-tv, trots att Bender upplyst honom om att tjugohundratalets tv-apparater orsakar "eye-cancer".⁷⁰ En stor del av "I,

strukturell sammanhållning – utmanar föreställningen om att parodin uppstår mellan två texter i och med att enskilda avsnitt uppenbarligen kan parodiera ett flertal olika måltavlor; det andra validerar föreställningen om parodins två-textliga struktur men ifrågasätter å andra sidan det enskilda avsnittets sammanhållning.

⁶⁷ Hutcheon 2000, s. 69

⁶⁸ Hutcheon 2000, s. 75

⁶⁹ "When Aliens Attack", manus: Ken Keeler, regi: Brian Sheesley, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender's Head*, disk 1:3

⁷⁰ "A Fishful Of Dollars", *Bender's Head*, disk 1:2

Roommate” kretsar kring bekymren som uppstår då Benders antenn stör tv-mottagningen i deras lägenhet och Fry (till en början) hellre bor ensam med sin tv än med sin bästa vän.⁷¹ Fry ihärdiga tv-tittande fyller en mängd intressanta funktioner med starkt metafiktiva drag. Framförallt skapar det en identifikatorisk koppling mellan honom och den faktiska tittaren, och låter Fry karaktäriseras som en slags tv-tittarnas Envar. Om man som tittare accepterar denna koppling blir Leelas uppfostrande kommentarer inte bara riktade mot Fry utan även mot en själv: precis som Fry sitter man bänkad framför dumburken och missar vad som händer i den riktiga världen. Denna typ av metafiktivt självreflexiva parodierande av tv-mediets konventioner och tv-tittande är goda exempel på vad Hutcheon kallar parodins paradox.

Leelas kritik av Frys tv-tittande – precis som det faktum att ’dumburk’ är en (visserligen dysfemisk) synonym till ’tv-apparat’ – vittnar om dominanta föreställningar om såväl tv-mediets didaktiska uselhet som dess oförenlighet med estetisk finstämdhet; televisionen står genom sin massmediala status i bjärt kontrast mot konstens avantgarde och framställs ofta som ett inoriginellt medium. Dessa föreställningar är naturligtvis inte skapade ur tomma intet. John Fiske påpekar i *Television Culture* att en stor del av de tv-program som produceras medvetet undviker nyskapande och unika uttrycksformer för att gardera sig mot ekonomisk katastrof. Han gör en distinktion mellan konventioner, vilka är socialt och ideologiskt grundade, och formler (’formula’), vilka är industriella och ekonomiska översättningar av konventioner och som är ”essential to the efficient production of popular cultural commodities”.⁷² Televisionens massmedialitet och dess stora, ofta heterogena tittarskaror förstärker användandet av formaliserade konventioner genom idogt återanvändande av koncept som tidigare bringat framgång och nått stora publik. *Futurama* visar sig i en mängd avsnitt vara ytterst medveten om detta, och genom parodins paradox både förstärker man de för mediet så viktiga formlerna samtidigt som de kritiseras och granskas – och serien klagör därigenom såväl tv-mediets möjligheter till nyskapande som sin egen originalitet.

”When Aliens Attack” är ett av de avsnitt som allra tydligast kretsar kring televisionen och tv-tittande. Under öppningsscenen (vilken är en så kallad ’cold opening’ och föregår seriens vinjett och introsekvens) råkar Fry år 1999 spilla öl på kontrollbordet hos WNYW, en tv-station kopplad till Fox Television och orsakar således ett sändningsuppehåll mitt under säsongsfinalen av ”Single Female Lawyer”, *Futuramas* parodiska motsvarighet till *Ally*

⁷¹ ”I, Roommate”, manus: Eric Horsted, regi: Bret Haaland, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender’s Head*, disk 1:1

⁷² John Fiske, *Television Culture* (1987), Routledge, London & New York 1995, s. 110

McBeal, en dramaserie om en advokatfirma i Boston som sändes på Fox mellan 1997 och 2002.⁷³ ”Oh my god! You’ve knocked Fox off the air!” utbrister en WNYW-tekniker. ”Pft! Like anyone on earth cares...”, svarar Fry. Bilden zoomar sedan ut från tv-stationen och följer tv-sändningens radiovågor genom rymden till planeten Omicron Persei 8, vilken är belägen nära nog ett tusen ljusår från Tellus. År tretusen, det vill säga då radiovågorna hunnit fram till den avlägsna planeten, knackar två storsvuxna utomjordingar som ser på ”Single Female Lawyer” irriterat på sin tv-apparat när bilden försvinner, varpå en stillbild med texten ”FOX” visas och en programvärd säger: ”Due to technical difficulties, we now bring you eight animated shows in a row”. En av utomjordingarna ilsknar till och skjuter tv:n med en laserpistol. Därefter börjar *Futuramas* signaturmelodi spelas och seriens introsekvens fyller den faktiska tittarens tv-skärm. Denna öppningsscen exemplifierar tydligt dels hur *Futurama* genom självreflexivt metafiktiva grepp driver med sig själv som serie, med bolaget Fox, och med seriens tittare, dels hur samtida metafiktio och parodi undviker ”critical authoritarianism”, som Hutcheon uttrycker det, ”by containing within itself its own first critical commentary”.⁷⁴ Att den storsvuxna utomjordingen hellre skjuter sönder sin tv-apparat än ser på animerade program – redan innan *Futuramas* signaturmelodi börjat spela – är ett effektivt sätt att undergräva eventuella smakdomares kritik mot serien, samtidigt som det är ett sätt att ge en känga till Fox: till saken hör naturligtvis att ”When Aliens Attack” sändes via Fox Television, att WNYW faktiskt var en tv-station i New York kopplad till just det bolaget, och att bolaget är känt för sina många animerade serier.⁷⁵

De storsvuxna omicronierna blir så upprörda över sändningsuppehållet i ”Single Female Lawyer” att de invaderar jorden. När deras armada av rymdskepp anländer till Jorden och påbörjar sitt anfall befinner sig Fry och de andra från Planet Express på ”Monument Beach”, vilken stoltserar med Vita huset, Big Ben, det lutande tornet i Pisa, Mount Rushmore, statyerna från Påskön, Sfinxen och Los Angeleslandmärket Randy’s Donuts. När Fry förbryllat säger att han inte visste att alla dessa monument fanns i New York förklarar Leela att delstaten under 2600-talet hade en ”super villain governor” vars största bedrift var att stjäla många av världens monument. Denna scen är inte på ett direkt sätt kopplad till *Futuramas* kritik av televisionen, men exemplifierar med vilken lätthet animerade program, likt all bildkonst, simultant kan aktualisera en mängd olika motiv och texter, samt bredden på

⁷³ För information om *Ally McBeal* se exempelvis www.imdb.com/title/tt0118254/

⁷⁴ Hutcheon 2000, s. 73

⁷⁵ ”Special Features: Audio Commentary” till ”When Aliens Attack”, *Bender’s Head*, disk 1:3. Utöver *Futurama* har Fox haft framgångar med bl.a. *The Simpsons* (se exempelvis www.imdb.com/title/tt0096697/), *Family Guy* (se exempelvis www.imdb.com/title/tt0182576/), *The PJs* (se exempelvis www.imdb.com/title/tt0182621/) och *King of the Hill* (se exempelvis www.imdb.com/title/tt0118375/).

Futuramas parodierande intertextualitet. I en panoramabild över stranden, som inte varar mer än tre sekunder, tydliggörs att Barthes beskrivning av texten som ”a multi-dimensional space” är rimlig; bilden sträcker sig inte bara mot en enskild fokuspunkt utan mot en mängd disparata motiv hämtade från olika kulturer och tidsepoker.⁷⁶ När omicronierna väl attackerar spränger de Vita huset i en tydlig referens till Roland Emmerichs påkostade film *Independence Day* från 1996: rymdskeppet svävar in i bild, positionerar sig över byggnaden och reducerar den till damm och bråte med en nedåtriktad laserstråle.⁷⁷ Denna scen, vilken liksom panoramabilden över Monument Beach bara är ett par sekunder lång, är mycket tydligt parodierande och stämmer väl in på Hutcheons definition av parodi som ”repetition with difference” och vikten hon lägger vid ironiska kontextskiftningar.⁷⁸ Originallets påkostade specialeffekter förbyts mot en lika komisk som enkel animation och dess dramatiska patriotism omintetgörs då Vita huset inte längre är presidentens säte utan en (stulen) turistattraktion på en strand. Man kan vidare hävda att avsnittets implicite läsares kännedom om *Independence Day* åtminstone innefattar den kända scen som pryder flera DVD-utgåvors omslag, då scenens komiska effekter annars inte fungerar till fullo. Såväl panoramabilden över Monument Beach som parodin på *Independence Day* belyser den frihet *Futurama* åtnjuter genom sin animationsteknik och breda basis av kulturella referenser, samtidigt som denna frihet genom parodins paradox delvis problematiserar de föreställningar om tv-mediets formelbaserade skapande som Fiske presenterar.

Efter att den enade planeten Jordens samlade militära resurser misslyckats med att stävja anfallet från den invaderande armadan tillkännager omicroniernas ledare Lrrr att de tänker höja planetens temperatur med en miljon grader om dagen till de får se färdigt säsongsavslutningen av ”Single Female Lawyer”. Då de inte finns några kopior kvar av inspelningen (Professorn förklarar att de flesta videokassetterna från tjugonde århundradet skadades år 2443, ”during the second coming of Jesus”) bestämmer sig medarbetarna på Planet Express för att själva spela in och sända programmet. På ett för ”Single Female Lawyer” (och i förlängningen *Ally McBeal* och all formelbaserad tv) nedgörande vis säger Fry att eftersom han såg de första trettio sekunderna av avsnittet borde han kunna skriva en avslutning. De bygger en enkel rättsalsscenografi och börjar sända live, men det visar sig snart att Fry skrivit ett alldeles för kort manus. Han urskuldar sig genom att säga: ”It took an hour to write, I thought it would take an hour to read”, och Leela, som spelar huvudrollen som

⁷⁶ Barthes 2006, s. 375

⁷⁷ Roland Emmerich, *Independence Day*, 20th Century Fox & Centropolis Entertainment 1996. Se exempelvis www.imdb.com/title/tt0116629/

⁷⁸ Hutcheon 2000, s. 32

den unga advokaten Jenny McNeal, tvingas improvisera. När hon tillkännager att hon både tänker ge upp juristyrket och att vara singel och sedan friar till domaren som spelas av Professorn, sliter Fry sitt hår och ropar: ”Go to commercial!”. I det replikskifte som följer mellan honom och Leela delger han en syn på tv-mediet och tv-publiken som inte är direkt smickrande, men som stämmer väl överens med de föreställningar om formelbaserat skapande som Fiske beskriver:

Fry: Married?! Jenny can't get married!

Leela: Why not? It's clever, it's unexpected...

Fry: But that's not why people watch TV! Clever things make people feel stupid, and unexpected things make them feel scared!

Det visar sig att han har rätt. Lrrr dyker upp i tv-rutan och säger att McNeals oväntade giftermålsplaner skrämmer dem. ”You stole our hearts as a *single* female lawyer, and so shall you remain!” utbrister han. Fry tar kommandot genom att skriva resten av dialogen på skyltar. ”Trust me on this” säger han. ”While other people were out living their lives, I wasted mine watching TV, because deep down I knew it might one day help me save the world”. Det hela avlöper relativt väl och omicronierna avbryter sin belägring av Jorden (innan de flyger iväg säger Lrrr att de måste skynda sig hem för att se slutet på en tusen år gammal monolog av ståuppkomikern och talkshow-värden Jay Leno). ”You did it Fry!”, säger Bender stolt, varpå Fry lutar sig tillbaka i tv-soffan och säger att allt som krävdes var en insikt om alla tv-programs hemlighet: ”At the end of the episode, everything's right back to normal”. Medan denna replik ljuder zoomar bilden ut från vardagsrummet hos Planet Express och visar ett ödelagt NNYC med en brinnande Frihetsgudinna.

Avslutningsscenen med den brinnande Frihetsgudinnan och Fry som säger att ”everything's right back to normal” inbjuder dels till skratt, men viktigare är att den belyser seriens medvetenhet om hur tv-mediets konventioner fungerar – och hur lätta de är att bryta mot. I samband med en diskussion om parodins paradox redogör Hutcheon för några av de iakttagelser Michail Bakhtin – en forskare som gärna såg parodins kombinerande av texter som utvecklande och nyskapande⁷⁹ – gjort om hur de styrande makterna tillät att normer och

⁷⁹ Se exempelvis ”Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel”, *Modern Genre Theory*, red. David Duff, Longman, Harlow 2000, s. 68-81. Bakhtin beskriver romangenren som den enda ännu inte fullständiga genren, framförallt eftersom den ”parodies other genres (precisely in their role as genres); it exposes the conventionality of their forms and language; it squeezes out some genres and incorporates others into its own peculiar structure, reformulating them and re-accentuating them” (s. 71)

konventioner temporärt överträddes under med medeltida karnevalen och menar att denna auktoriserade överträdelse är central hos alla typer av parodierande diskurser:

This paradox of legalized though unofficial subversion is characteristic of all parodic discourse insofar as parody posits, as a prerequisite to its very existence, a certain aesthetic institutionalization which entails the acknowledgement of recognizable, stable forms and conventions. These functions as norms or as rules which can – and therefore, of course, shall – be broken. The parodic text is granted a special licence to transgress the limits of convention, but, as in the carnival, it can do so only temporarily and only within the controlled confines authorized by the text parodied.⁸⁰

Då ”When Aliens Attack” inte bara gör *Ally McBeal* utan genom Frys visdomsord om tv-program och mediets formelbaserade skapande också televisionen som helhet till måltavla för sin parodi, tillförskansar sig *Futurama* inte bara möjligheten utan en auktoriserad rättighet att bryta mot snart sagt alla av tv-mediets konventioner. Därigenom visar serien att hur inoriginellt, formelbaserat eller estetiskt klumpigt ett medium än kan tyckas vara finns alltid möjligheten att bryta mot dess regler – och således göra något nytt.

Animerad sitcom vs. parodi

Det är inte alldeles enkelt att genrebestämma *Futurama*. I inledningen till denna uppsats benämner jag serien som en ’animerad sitcom’ och det är troligtvis den mest allmänt gångbara genreklassifikation som kan göras, likväl som den mest använda. Ändå är den inte självklar; *Futurama* skiljer sig på flera sätt från såväl vanlig sitcom som traditionella animerade program. Vidare kallas serien ofta för ’science fiction’ eller ’science fiction-komedi’, vilket främst beror på att handlingen är förlagd i en framtidsvärld med rymdskepp, robotar och märkliga utomjordningar. Hutcheon menar att parodin i sig ”probably [is] a genre, rather than a technique” och hänvisar till att den både har en särskild strukturell identitet och en speciell hermeneutisk funktion.⁸¹ Att utifrån detta klassificera *Futurama* som parodi undångör dock inte alla svårigheter med series genretillhörighet, i varje fall inte annat än på ett begreppsligt plan. Hutcheon konstaterar själv att modern parodi kännetecknas av ”ironic playing with multiple conventions”, vilket i *Futuramas* fall tydliggörs genom hur serien använder och leker med en hel mängd genrekonventioner.⁸² Utifrån Hutcheons iakttagelse kan man låta parodi

⁸⁰ Hutcheon 2000, s. 74-5

⁸¹ Hutcheon 2000, s. 19

⁸² Hutcheon 2000, s. 7

vara ett slags paraplygenre som inte bara förstår sig på utan på ett ironiskt vis approprierar andra genres konventioner och förväntningarna de skapar hos tittaren. Trots att parodi, betraktad som en genre, kan sägas bättre beskriva såväl *Futuramas* tematik som narratologiska konstruktion än animerad sitcom, undkommer man med andra ord inte genrekonventioner kopplade till sitcom, tecknade serier, eller science fiction.

Det viktigaste elementet inom sitcom-genren, konstaterar Brett Mills i *The Sitcom*, är komiken. Han medger likt Fowler och Mittel att genrer ständigt förändras och omdefinieras, men framhåller samtidigt att "the sitcom is only meaningful – and explicable as a genre – if its comic intent is understood; it is this which drives and defines it".⁸³ Även om enskilda texter inom genren kan uppskattas för mer än deras humor, och trots att de kan göra långt med än bara skämta, har texter inom sitcom-genren en tydlig avsikt att uppfattas som roliga. Till och med när en sitcom behandlar seriösa ämnen – exempelvis när *Futurama* tar sig an samhällsproblem av katastrofartade proportioner, som klimatförändringar och krig – görs det genom en slags "discourse of frivolity".⁸⁴ Denna avsikt att uppfattas som rolig, menar Mills, har inverkat på genrens utveckling och dess mest typiska berättartekniker. Till exempel är det så kallade 'skrattpåret' ('the laugh track') starkt förknippat med sitcom-genren. Som termen antyder är det ett ljudspår med inspelade skratt, vilket används som extradiegetiskt bakgrundsljud i många traditionella sitcoms (*Futurama* har inget skrattpår) och vars huvudsakliga funktion är att signalera för tittarna att det som händer på skärmen är roligt. Mills menar att skrattpåret – eller i vidare bemärkelse "the noise of laughter", vare sig det är en ljudinspelning eller faktiskt yttras i det rum man befinner sig – inte bara signalerar ett skämt, utan också är en viktig komponent av själv skämtet. Med hänvisning till Robert R. Provines *Laughter: A Scientific Investigation* (2000) förklarar han hur skratt tenderar att vara smittsamt och hur ljudet av andra människors skratt inbjuder till att uppfatta en situation som komisk. Att höra andra skratta skapar en ideologisk och moralisk legitimitet till att själv skratta och signalerar "social agreement on appropriate comic targets".⁸⁵ Sitcom-genrens användande av skrattpår har alltså sin grund dels i att det markerar ett händelseförlopp som komiskt, dels i att det befäster att det är socialt accepterat att skratta åt händelseförloppet, men också i en förhoppning om att de inspelade skratten ska smitta av sig på den faktiska tittaren så att hen uppfattar både det aktuella händelseförloppet och programmet i stort som komiskt.

⁸³ Brett Mills, *The Sitcom*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s. 5

⁸⁴ Mills 2009, s. 7

⁸⁵ Mills 2009, s. 81

Att *Futurama* inte är en 'vanlig' sitcom ligger inte bara i att serien inte använder något skrattpår. Detta påvisas tydligt i avsnittet "A Bicyclops Built For Two".⁸⁶ Utöver att inslagen av science fiction framhävs görs en starkt metafiktiv koppling till den klassiska sitcom-serien *Married... With Children* som sändes i rekordbrytande 259 avsnitt via Fox Television mellan 1987 och 1997.⁸⁷ Den kvinnliga huvudrollsinnehavaren i *Married... With Children* är ingen mindre än Katey Sagal, som i *Futurama* gör rösten till Leela. I avsnittet används Sagals koppling till *Married... With Children* för att parodiera serien, och därigenom blir viktiga skillnader mellan *Futurama* och mer traditionell sitcom belysta.

"A Bicyclops Built For Two" handlar om Leelas sökande efter sin hemplanet. Hon är som sagt en humanoid cyklop och tror sig vara den enda av sin art. När Professorn efter flera års väntetid lyckats koppla upp Planet Express på Internet – vilket år 3000 är en virtuell verklighet där användare inte brukar tangentbord och mus för att surfa utan fysiskt kan gå omkring – tillbringar Fry och de andra tid i diverse chat-rum. I ett av dessa träffa Leela till sin stora förvåning Alkazar som precis som hon är cyklop. Han bjuder henne till "Cyclopa", vilket han hävdar är deras hemplanet, och berättar att deras "once great civilization" förstördes i krig. Trots att Alkazar (eller 'Al' som han vill kallas) är ohövlig och behandlar henne som ett hembiträde, lyckas han förföra Leela och får henne att svara ja på hans frieri genom att framställa dem som cykloprasens enda hopp. När Leela påpekar att han betar sig illa svarar han att deras förhållande kanske inte kommer att fungera: "So much for the cyclops race. I thought it was a pretty good race, but..." säger han och ler när Leela ger med sig.

I detta skede, då Al blivit tydligt karaktäriserad som en "low-life jerk", görs den starkt metafiktiva kopplingen till *Married... With Children*. Efter en scen då Fry, som är övertygad om att Al döljer något, som vanligt klantat till det för sig och hamnat i en fängelsehåla, får tittaren se Al sitta nedsjunken i soffan med handen i byxlinningen. "Al!" ropar Leela medan hon trippar fram i för hennes karaktär ovanligt feminina kläder. "I did my hair the way you wanted it." Hennes vanligtvis strama hästsvans är utbytt mot ett voluminöst hårsvall med diadem – just den frisyr Katey Sagals karaktär Peggy Bundy hade i *Married... With Children*. Till saken hör att Peggy i den serien är gift med Al Bundy. Leela och Alkazar blir alltså *Futuramas* parodiska versioner av Peggy och Al från *Married... With Children*. Det replikskifte som uppstår mellan Leela och Alkazar skulle mycket väl kunnat vara mellan Peggy och Al Bundy: de klankar ner på varandra genom att utmåla sig själva som både

⁸⁶ "A Bicyclops Built For Two", manus: Eric Kaplan & Jeff Westbrook, regi: Susan Dietter, producent: J. Stewart Burns, Bill Odenkirk & Jane O'Brien et al, *Bender's Head*, disk 2:2

⁸⁷ För information om *Married... With Children* se exempelvis www.imdb.com/title/tt0092400/

materiellt och sexuellt otillfredsställda och den andra som en undermålig partner, precis den typ av dialog som gjorde *Married... With Children* uppmärksam. ⁸⁸

Det intressanta med scenen, som inte varar i mer än strax över 40 sekunder, ligger inte bara i den metafiktiva kopplingen som görs mellan Leela, Katey Sagal och Peggy Bundy, hur denna koppling används för att skapa parodi, eller vad den säger om vilka förkunskaper *Futuramas* tittare förväntas ha (eller annorlunda uttryckt hur den intentionella intertexten påvisar *Futuramas* implicite läsare). I scenen approprieras även på ett mycket intresseväckande vis klassiska sitcom-element som som är kännetecknande för *Married... With Children* och andra klassiska sitcoms, men som *Futurama* vanligtvis inte använder. Bland annat animeras replikskiftet mellan Leela och Alkazar på ett sätt som liknar en filmteknik som traditionellt förknippas med sitcom-genren. Filmtekniken kallas 'det trehövdade monstret', förklarar Mills, och utvecklades av filmfotografen Karl Freund för den amerikanska serien *I Love Lucy*, som ursprungligen sändes av CBS under 1950-talet:

Freund used three cameras to capture a scene involving two characters: the first covered a wide, establishing shot while the other two were each mid-shots of each performer. These shots allowed for fast editing between the two performers in any conversation scene, and also meant that the text offered as much weight to reaction shots as it did to those of speech. ⁸⁹

När Al sitter i soffan och Leela trippar in på sina höga klackar animeras bilden på ett sätt motsvarande den kamera Freund använde för att etablera en scen. Under dialogen växlar bilden sedan mellan Leela och Al i takt med att de framför sina repliker. Reaktionsbilder ges även på Als tre kompisar som sitter i en soffa vid sidan av Al och Leela (kompisarna är två råttor och en gris, alla tre i människostorlek och iförda slitna kläder), som skrattar och hojtar åt den spydiga dialogen. Den märkliga trion intar med andra ord rollen som studiopubliken har i en traditionell sitcom, och deras reaktioner på dialogen motsvarar skrattspåret.

Genom den metafiktivt laddade parodin på *Married... With Children*, som alltså till stor del grundar sig i en sammanblandning av Katey Sagals roller i respektive serie, påvisas hur *Futurama* skiljer sig inte bara från den parodierade serien utan från klassiska sitcoms i allmänhet. Scenen är ett typexempel på vad Hutcheon kallar "repetition with critical

⁸⁸ Under den så kallade 'Rakoltaojkotten' 1989, namngiven efter Terry Rakolta i Bloomfield Hills i Michigan, kritiserades seriens anspelningar på sex och nakenhet till den grad att dess reklamintäkter sjönk och tjänstemän på Fox stoppade sändningen av ett avsnitt. Terry Rakolta fick sig senare en känga från *Married... With Children* genom ett avsnitt då en tv-serie spelas in om familjen Bundy, men produktionen av den avbryts på grund av att "some woman in Michigan didn't like it".

⁸⁹ Mills 2009, s. 39

distance”.⁹⁰ Man använder den parodierade textens konventionella filmteknik men överför den till animationens sfär, liksom man emulerar skrattspåret men gör det intradiegetiskt och låter tittaren se vem det är som skrattar. Ger man Hutcheon rätt i att parodi antagligen är en genre snarare än en teknik, befäster denna korta scen *Futuramas* genretillhörighet som just parodi – men det belyser också komplexiteten med att betrakta parodin som genre genom dess ironiska appropriering av andra genrens konventioner.

Det visar sig till Leelas stora förtret att Fry gjort rätt i att misstro Alkazar. Han är inte en cyklop utan en förvuxen rymdgräshoppa som kan byta kroppsform, och han har utnyttjat Leelas ensamhet för att förföra henne och få ett gratis hembiträde. Fry lyckas uppdaga att Alkazar gjort detsamma mot fyra andra kärlekskranka damer – bland annat en femögd humanoid och en noshörningskentaure – och avblåser bröllopet mellan Leela och Alkazar i sista stund. Att en av karaktärerna kan byta kroppsform är knappast typiskt för sitcom-genren. Snarare belyser det *Futuramas* koppling till science fiction och den stora frihet animerade serier åtnjuter. Matt Groening har angående *The Simpsons* påpekat att ”the shows animated form gives the writers and animators freedom to open the [sitcom] genre outward from the typical domestic setting”.⁹¹ I *Futurama* finns samma formmässiga frihet, samtidigt som inslagen av science fiction drastiskt ökar möjligheterna att introducera såväl utseendemässigt atypiska karaktärer som att förlägga handlingen till fantastiska platser.

Då Alkazar för Leela berättar om kriget som förstörde Cyclopa säger han att just innan planeten träffades av dödsbringande missiler lyckades dess smartaste vetenskapsmän rädda en enda bebis (själv överlevde Alkazar genom att gömma sig i en simbassäng). Detta förfarande visualiseras för tittaren – genom vad som med fördel kan betraktas som Leelas fantasier triggade av Alkazars berättelse – med hjälp av serietidningsmyten om hur Superman räddades undan planeten Krypton. En cyklop i läkarmundering förlöser ett enögt barn med en lila hästsvans mycket lik den Leela vanligtvis har, och placerar det i en miniatyrrymdraket. Två glada men samtidigt uppgivna cyklopföräldrar vinkar hejdå och raketten skjuts ut genom ett sjukhusfönster. Just som Alkazar hoppats säger Leela ”I used to be a baby, it might have been me”, vilket förstärker uppfattningen om att bildsekvensen är sprungen ur Leelas sinne (man kan för scenen göra en distinktion mellan Alkazar som verbal berättare och Leela som fokalisator för visualiseringen av berättelsen). Just som man i parodin på *Married... With Children* använder för sitcom-genren typiska berättartekniker, approprieras välkända science fictionkonventioner och serietidningsmyter i Leelas visualisering av Alkazars förljunga

⁹⁰ Hutcheon 2000, s. 6

⁹¹ Mittel 2004, s. 182

berättelse om planeten Cyclopias undergång. En följd av att berättelsen om Supermans räddning från Krypton har gjorts så många gånger – en handfull spelfilmer samt otaliga seriealbum och tv-sända animerade program – är att det är svårt att utpeka en enskild måltavla för scenen. Hutcheon påpekar dock att parodin inom bildkonsten ”can manifest itself in relation to either particular works or general iconic conventions”, så det innebär egentligen inget problem.⁹² Snarare förstärker det uppfattningen om att ’animerad sitcom’ är en otillräcklig genrebenämning för *Futurama*, likväl som att parodin, genom dess ”ironic playing with multiple conventions”, är allt annat än en enkel eller strömlinjeformad genre.⁹³

”Try this, kids at home!”: parodins sammanblandade världar

I avsnittet ”Bender Should Not Be Allowed On Television” granskas föreställningar om hur televisionen påverkar sina tittare, framförallt genom en retorisk sammanblandning av tittarens faktiska värld och *Futuramas* fiktionsvärld.⁹⁴ Det handlar om hur Bender lyckas få en roll i robotsåpoperan ”All My Circuits” – vilken är en tydlig parodi på den mycket framgångsrika såpoperan *All My Children* som sändes via ABC mellan 1970 och 2011⁹⁵ – men betar sig så illa att en protestgrupp startas för att få bort den kleptomaniska suputen från tv-rutan. Efter att Bender själv blivit bestulen och tjuvarna (vilka visar sig vara Hermes son Dwight och Professorns klon Cubert) erkänt att hans agerande i ”All My Circuits” gett dem inspirationen till ”the cool crime of robbery” går han med i kampen mot sin egen närvaro i tv. Utforskandet av frågan om huruvida dåliga förebilder verkligen kan tillåtas synas i tv-rutan, eller om risken att de ska korrumpas barn och unga är alltför stor, belyser intressanta föreställningar om tv-mediets roll som uppfostringsinstans, men mitt huvudsakliga fokus kommer här att ligga vid avsnittets retoriskt tvetydiga konstruktion. Det är genom tvetydigheten och den metafiktiva sammanblandningen av världar som avsnittet får sitt momentum, vilket i sin tur ligger till grund för dess iakttagelser och lärdomar om såväl tv-tittande som den faktiska tittarens relation till sin omvärld.

I ”Bender Should Not Be Allowed On Television” används flera självreflexivt metafiktiva berättartekniker för att suddas ut distinktionen mellan den faktiska tittarens tv och tv inom *Futuramas* fiktionsvärld. Detta syns inte minst i titeln; samtidigt som den syftar till avsnittets handling och Benders vara eller icke vara i ”All My Circuits” inbjuder den till en

⁹² Hutcheon 2000, s. 12

⁹³ Hutcheon 2000, s. 7

⁹⁴ ”Bender Should Not Be Allowed On Television”, manus: Lewis Morton, regi: Ron Hughart, producent: Eric Horsted & Michael Rowe et al, *Bender's Head*, disk 4:2

⁹⁵ För information om *All My Children*, se exempelvis www.imdb.com/title/tt0065272/

förståelse av avsnittet som en självreflexiv kommentar på den egna serien och Benders beteende i *Futurama*. Denna sammanblandning av den inomtextliga och faktiska televisionen förstärks av hur avsnittet kom att sändas. Det är ett av de avsnitt från fjärde produktionssäsongen som petades från programtablån och sedan blev ihopsamlade till sändningssäsong fem. Att ”Bender Should Not Be Allowed On Television” hamnade näst sist på denna säsong – vilken var seriens sista på Fox – aktualiserar tydligt den metafiktiva sammanblandningen av de två televisionerna, och därmed frågan om vilken av dessa Bender inte borde få synas i.⁹⁶

Under öppningsscenen visas klipp från robotsåperan ”All My Circuits” i vilka programmets stjärna Calculon syns i en mängd miljöer (badandes i champagne, sittandes i sitt vardagsrum, minglandes på sin födelsedagsfest) där han utsätts för i stort sett samma situation: olika personer i hans omgivning inser att de drabbats av minnesförlust. Tittaren får sedan se Fry, Leela och Bender se programmet tillsammans med Professorns klon Cubert och Hermes son Dwight. ”When I grow up I’m gonna have so much amnesia!” säger Cubert, varpå Dwight svarar: ”Me too. I mean, I have it now, but I forgot”. När de sedan börjar planera en födelsedagsfest modellerad på Calculons frågar Leela om de måste imitera allt de ser på tv. ”Uh, we’re twelve. So yeah”, svarar Cubert.

Det är inte bara imitationsivriga tolvåringar som påverkas av tv-tittande. En grundbult för all tv-reklam, oavsett målgrupp, är inte bara att snabbt och effektivt framföra ett budskap om en viss produkt eller ett visst varumärke – för att reklamen ska vara lyckad måste den också påverka tittarens beteende och skapa en köplust stark nog för att omsättas i handling. I *Remediation: Understanding New Media* skriver Jay David Bolter och Richard Grusin att ”a commercial must seize the viewer with its message that a particular product of service should be bought”. De menar att tv-reklam ”insists on the reality of television” och ofta använder en retorik som försöker suddas ut reklamtextens medialitet; för att uppnå önskad effekt (att tittaren köper den aktuella varan eller tjänsten) konstrueras reklamtexten på ett sätt som placerar – eller skapar en illusion av att placera – den marknadsförda produkten eller tjänsten i tittarens verklighet, och vice versa.⁹⁷ En tv-reklams effektivitet är alltså, åtminstone delvis, beroende av att tittare inte lyckas skilja sin verklighet från textens – det vill säga just den förmåga Cubert och Dwight tycks sakna, men som på intet vis är förbehållen barn. Den retoriska strategin i ”Bender Should Not Be Allowed On Television” liknar till viss del den

⁹⁶ Se exempelvis www.imdb.com/title/tt0149460/ och www.gotfuturama.com/Information/EpisodeGuide/

⁹⁷ Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge & London 2000, s. 193

reklamtextsretorik som Bolter och Grusin beskriver – avsnittets medialitet problematiseras, framförallt retoriskt men också tematisk, och tittarens verklighet sammanblandas med textens – men den önskade effekten är satirisk och socialt orienterad snarare än kommersiell.

Eftersom Cubert är en klon och tekniskt sett aldrig haft en födelse kan han inte till fullo imitera Calculons födelsedagsfest, utan får nöja sig med att fira sin ”Growth-Scraping Day” till minne av dagen då Professorn skrapade loss hans DNA från en utväxt på ryggen. Denna sammanfaller med Dwights födelsedag och de ordnar ett gemensamt kalas, men till pojkarnas stora missnöje blir deras fest inte alls så lyckad som Calculons. Den enda gäst som dyker upp är den lilla tiggjarroboten Tinny Tim – en med tanke på originalets allvarsamma framtoning ganska elak version av Tiny Tim från Dickens *A Christmas Carol* (1843) – som ringer på dörren och berättar att ”someone dropped this invitation in my begging cup”. Att inga ”cool kids” kommer tolkar Dwight och Cubert som att de själva är ”total losers”, vilket ligger till grund för idén de senare får om att råna Bender. Efter att Tinny Tim kommit rusar Bender in med en tv-apparat i famnen och ropar ”You guys! Something’s happening on television again!” och visar ett nyhetsinslag om ”All My Circuits”. Eftersom roboten som spelar Calculons son Antonio gått sönder ska en öppen provspelning hållas, och Bender, som anser sig perfekt för rollen, tänker söka. Med hjälp av Fry och Leela lyckas han sabotera för sina motståndare genom att konstant bua åt deras insatser och samtidigt hylla sig själv. Han får rollen trots att Calculon säger sig sett bättre skådespelarinsatser ”from extras in Godzilla movies” och att Bender är så dålig att han troligtvis gett honom cancer.

Provspelningsscenen är en av avsnittets mest intressanta, speciellt genom hur den belyser parodins hybriditet och kombinerande av texter (eller ’världar’ om man så vill). En av barnrobotskådespelarna som Bender konkurrerar med heter ”Macaulay Culkon” och är *Futuramas* parodiska version av barnstjärnan Macaulay Culkin från bland annat *Home Alone*.⁹⁸ Leela påpekar att han helt enkelt inte är söt ”since he had puberty installed”, varpå man får se Culkon med små röda, acneliknande lampor i ansiktet. Scenen kan naturligtvis uppskattas även om tittaren inte känner till Culkin eller *Home Alone* (att robotar kan installera puberteten är minst sagt komiskt, och även att tonårgisslets acne avbildas som blinkande lampor lockar till skratt), men för att scenens parodiska dimension ska fungera krävs att tittaren är bekant med både skådespelarens karriär och filmen i fråga. Hutcheon skriver att för att en parodi ska fungera måste det finnas ”certain codes shared between the encoder and

⁹⁸ Chris Columbus, *Home Alone*, Hughes Entertainment & 20th Century Fox 1990. Se exempelvis www.imdb.com/title/tt0099785/

decoder”.⁹⁹ Dessa koder handlar dels om parodin själv, om dess strukturer och hermeneutiska funktion, dels och medie- och genrekonventioner, men naturligtvis också om den parodierade texten. Att Culkon har händerna fastnaglade vid kinderna, ögonen uppspärade och munnen vidöppen som i ett skrik är ett exempel på en närmast kodifierad bild som tittaren för att scenens parodiska dimension ska fungera måste känna till – det är just den pose Culkin har på omslaget till *Home Alone*. Leelas kommentar vittnar om att det dock inte räcker med att tittaren känner till filmen för att hela spektrumet av scenens parodi ska realiseras. Hen måste även ha en insikt om att Culkins skådespelarkarriär stagnerade under tonåren.¹⁰⁰ Måltavlan för parodin är med andra ord en sammantagen bild av verklighetens Culkin (eller snarare den massmediala bilden av Culkin) och hans genombrottsfilm *Home Alone* – det vill säga en integrering av fiktion och verklighet.

Benders totala brist på skådespelartalang gör att manusförfattarna till ”All My Circuits” låter Antonio falla i koma, och Benders uppgift blir att ligga stilla i en sjukhussäng. Detta tycker han strider helt mot Antonios karaktär och bestämmer sig för att studsa upp mitt under Calculons tårdrypande monolog om den tragiska vårtsvinsolycka som orsakat sonens sjukdomstillstånd. ”Hey everyone!” utbrister Bender, ”Antonio here, but you can call me Bender! I got ants in my butt, and I needs [sic] to strut!” varefter han börjar dansa, tänder en cigarr och plockar fram öl. Eftersom Calculon anser att endast amatörer gör omtagningar sänds scenen med Benders ”hospital dancing”, vilket lockar till sig uppmärksamhet från tv-bolagets ”Execu-Bots” och VD.

Scenen med dessa tjänstemannarobotar och bolagets VD (som visar sig vara en talande laptop) har flera starkt metafiktiva drag som bryter ner distinktionerna mellan den faktiska tittarens tv och den inomtextliga televisionen. Med tanke på att *Futurama* vid tiden då ”Bender Should Not Be Allowed On Television” producerades gick på sista versen hos Fox – bolaget hade inte visat sig intresserade av en femte produktionssäsong – inbjuds tittaren att se ”the Execu-Bots” och VD:n som representanter för detta verkliga tv-bolag lika mycket som fiktionens världens fiktiva bolag.¹⁰¹ De framställs som giriga och inkompetenta. Tjänstemannarobotarna är programmerade att göra tre saker: underskatta Mellanamerika, tycka om saker de sett tidigare och kasta tärning för att bestämma höstens programschema. VD:n är mycket nöjd med Benders hedonistiska tv-framträdande då det visat sig öka ”viewer

⁹⁹ Hutcheon 2000, s. 27

¹⁰⁰ Enligt IMDb hade Culkin inga roller mellan 1994 och 2003, d.v.s. i åldrarna 14 – 23. Se www.imdb.com/name/nm0000346/

¹⁰¹ På kommentatorspåret till till ”Bender Should Not Be Allowed On Television” framgår det tydligt att det fanns konflikter mellan Fox och *Futuramas* skapare, och bland andra David X. Cohen uttrycker missnöje över relationen med tv-bolaget, framförallt över hur lite intresse och engagemang Fox visat för serien.

eye-ball focus” med nittio procent hos deras ”Nielsen families”, vilket säkerligen kommer att öka tv-bolagets reklamintäkter. Utöver att introduktionen av tv-bolagets ledning i sig är ett metafiktivt grepp som belyser (och utmanar) *Futuramas* egen produktionskontext och medialitet, är dessa ”Nielsen families” viktiga för att bryta ner distinktionerna mellan seriens fiktionsvärld och den faktiska tittarens verklighet. De så kallade ’Nielsen ratings’ är ett av USA:s mest framgångsrika och välkända marknadsundersökningsinstitut som sedan 1950-talet varit ledande inom mätningar av tv-programs tittarsiffror och popularitet.¹⁰² I scenen används alltså välkända motiv och företeelser från (företrädesvis amerikansk) tv-kultur för att integrera fiktionsvärldens och verklighetens television, samtidigt som den självreflexivt parodierar seriens egen produktionskontext.

Benders tid på ”All My Circuits” visas genom ett montage. Han syns iförd bröllopsklänning med tidningen ”Playbot” och en spritflaska; han välter omkull bord på en restaurang och skjuter med en laserpistol upp i taket; han spottar en glödande cigarr i ansiktet på Calculons ”human friend” (den enda människa som är med i ”All My Circuits” har inget namn) så att den studsar tillbaka in i hans mungipa. Montaget visar även hur Cubert, Dwight och Tinny Tim imiterar Benders beteende efter att de sett det på tv, och hur produkter som cigarrerna ”Benderillos” säljs i stora kvantiteter.

Klimax för Benders uselhet som tv-förebild nås i en scen från ”All My Circuits” då han säger ”Try this, kids at home”, dricker ett helt fat öl och tänder eld på sin högt alkoholhaltiga andedräkt. Först flamlar hans huvud upp, därefter sprids lågorna så att de täcker hela hans kropp. På kommentatorspåret till ”Bender Should Not Be Allowed On Television” berättar David X. Cohen att censorerna på Fox först inte tillät denna scen, men att de gav med sig efter att texten ”Don’t try this, kids at home” lagts till i skärmens nedre del.¹⁰³ Censorernas oro låg troligtvis i att *Futuramas* tittare skulle vara lika lättpåverkade som Cubert, Dwight och Tinny Tim och faktiskt få för sig att följa Benders uppmaning att tända eld på sig själva, eller i att de ville undvika kritiska kommentarer från ’privata censorer’ (man kan erinra sig Rakoltabojkotten som försatte *Married... With Children* i finansiella svårigheter eftersom en högröstad tittare ansåg serien för dåligt censurerad). Scenen är intressant genom att dess komiska effekt skapas i kombinationen av narrativa, auditiva och visuella element, vilka kan betraktas som de huvudsakliga kommunikationskanaler som television har att tillgå, men framförallt genom hur Cohens kommentar vittnar om att texten ”Don’t try this, kids at home”

¹⁰² Se exempelvis www.nielsen.com

¹⁰³ ”Special Feature: Audio Commentary” till ”Bender Should Not Be Allowed On Television”, *Bender’s Head*, disk 4:2

snarare riktas mot den faktiska tittaren och eventuellt lättpåverkade barn i tv-soffan än mot Dwight, Cubert och Tinny Tim. För censorerna på Fox finns det med andra ord ingen märkbar skillnad mellan verklighetens och fiktionsvärldens tv-soffor.

Den handling Bender utför (att sätta eld på sin kropp) kommenterar han själv genom att via tv-mediets auditiva kommunikationskanal yttra ”Try this, kids at home!”. Både händelseförloppet och Benders auditiva kommentar blir i sin tur kommenterad genom tv-mediets visuella kommunikationskanal med texten ”Don’t try this, kids at home”. Tittaren ställs alltså inför såväl Benders agerande som två olika kommentarer på detta agerande, nästintill simultant. Då Hutcheon utreder hur parodier använder en ironisk retorik konstaterar hon att ironins semantiska funktion (hon menar att ironin även har en pragmatisk, utvärderande funktion) kommer till stånd ”in structural terms, by the superimposition of semantic contexts (what is stated / what is intended)”. Det som sägs i ett ironiskt uttalande, eller med en ironisk retorik, är alltså inte detsamma som det som menas. Hutcheon förtydligar detta genom att skriva: ”There is one signifier and two signifieds, in other words”.¹⁰⁴ Att ironiska uttalanden har en betecknare men syftar till två skilda betecknade koncept eller meningar är svårt att bestrida: det är i detta som ironins – och i förlängningen även parodins – tvetydighet ligger. Det intresseväckande med den korta scen då Bender tänder eld på sig själv är att den egentligen har fler än en betecknare och två betecknade: den ironiska effekten uppkommer snarare genom att tv:ns auditiva respektive visuella kommunikationskanal simultant delger två motstridiga meningar. Betraktade för sig själva presenterar såväl den auditiva som visuella kanalen vanliga tecken, med en betecknare och en betecknad, men deras sammantagna effekt blir densamma som i ett traditionellt ironiskt uttalande där en betecknare syftar åt två disparata betydelser. Scenen visar därmed på att televisionens tillgång till flera kommunikationskanaler skapar möjligheter för andra typer av ironiserande och dubbeltydiga retoriska strategier än som finns i exempelvis verbala yttranden eller prosatexter.

Efter att Cubert, Dwight och Tinny Tim rånat Bender för att bli lika coola som han, bestämmer sig Bender för att gå med i den protestgrupp Professorn och Hermes startat för att få bort honom från tv-rutan. Bender håller ett uppviglande tal där han bland annat säger ”Bender’s gone too far! I must be stopped. Who does that guy think I am?” och alltså gör en ganska märklig distinktion mellan sig själv i verkligheten (det vill säga *Futurama*) och i fiktionen (det vill säga ”All My Circuits”).

¹⁰⁴ Hutcheon 2000, s. 54

Bender samlar ihop sina arga fäder och de tar sig till Hollywood för att protestera hos bolaget som producerar och sänder "All My Circuits". Väl där lyckas Bender sno åt sig två pistoler och kräver kamerans uppmärksamhet. "Listen up!" säger han, "because I've got a climactic speech". Det yttrar sig som följer:

Bender: Viewers of the world! Do smoking and drinking on TV really make me cool? Of course they do. [Han puffar på sin cigar.] How 'bout committing crimes and violence? Again, the answer is yes. But do we really want our kids exposed to that kind of trash on TV? I say: Absolutely not! [En av pistolerna råkar gå av, och skottet träffar nästan Professorn. Bender harklar sig innan han fortsätter.] On the other hand, most, perhaps all the blame, rests with the parents. That's right, YOU! [Han riktar båda pistolerna mot medlemmarna i Fathers Against Rude Television.] And so I ask you this one question: Have you ever tried simply turning off the TV, sitting down with your kids, and hitting them? [Medlemmarna i F.A.R.T. slokar skamset med huvudet.]

Hermes: We're just so busy...

Under senare delen av Benders tal börjar känslösam stråkmusik spela i bakgrunden, vilket förstärker scenens komiska effekt. Den finstämda musiken som spelas till hans osympatiska uppmuntran till barnaga är en tydlig "superimposition of semantic contexts"; det finstämda kontrasterar mot det vulgära och framhäver scenens ironiska klangbotten.¹⁰⁵

I avsnittets avslutningsscen sitter de anställda vid Planet Express och ser Benders tal på tv. Professorn säger att de alla lärt sig en läxa om televisionen: att inte ta den på för stort allvar, "and more importantly, turn it off once in a while". Dwight och Cubert frågar om de ska stänga av tv:n på en gång, men trots att inget bra visas bestämmer de sig för att fortsätta titta. Avslutningsscenen drar de metafiktivt självreflexiva berättarteknikerna till sin spets, och uppmanar indirekt tittaren att stänga av tv:n – nu när *Futurama* ändå är slut.

När Iser i *The Implied Reader* undersöker William Thackerays *Vanity Fair* finner han intressant nog att en likartad typ av verklighetssammanblandning är central för romanens 'estetiska effekt'. Att romanens berättare nästintill konstant kommenterar handlingen och karaktärernas beteende, menar Iser, förhindrar läsaren att hänge sig åt illusionen om fiktionens världens verklighet. Berättaren "constantly interrupts the story precisely in order to prevent such an illusion from coming into being".¹⁰⁶ Den osvikligt kommenterande berättaren slår hål på verklighetsillusionen och hindrar läsaren från att hänge sig åt karaktärerna och

¹⁰⁵ Hutcheon 2000, s. 54

¹⁰⁶ Iser 1978, s. 112

intrigen, vilket leder till att hen ”is impelled to criticize [romanens handling och karaktärer] from the outside”.¹⁰⁷ Iser menar att denna typ av desillusionerande berättarteknik paradoxalt nog skapar en mycket stark känsla av verklighet:

This 'split-level' technique conveys a far stronger impression of reality than does the illusion which claims that the world of the novel corresponds to the whole world. For now the reader himself has to discover the true situation, which becomes clearer and clearer to him as he gets to know the characters in their fetters of illusion.¹⁰⁸

Futurama använder sig sällan av den här typen av kommenterande berättare som står utanför handlingen och delger sin kritik, men i ”Bender Should Not Be Allowed On Television” blir effekten densamma, dels genom avsnittets tematik, dels genom den metafiktiva retorikens sammanblandning av den faktiska och inomtextliga televisionen. Att avsnittet, likt all parodi, ”self-consciously and self-critically points us to its own nature” resulterar i samma typ av illusionsbrott som Iser beskriver i *Vanity Fair*: läsaren/tittaren hindras genom textens berättartekniker från att invaggas i berättelsens illusioner och uppmanas istället att ställa textens verklighet mot sin egen, vilket i sin tur innebär att fiktionsvärlden och den riktiga världen blandas samman och bringar mening åt varandra – och den viktigaste effekten av textens metafiktiva självreflexivitet blir att granska verkligheten på samma sätt som fiktionen. Med andra ord innebär den desillusionerande integreringen av världar, i såväl *Vanity Fair* som *Futurama*, att texterna ges en satirisk och socialt orienterad klangbotten.

Skräpklot, satir och parodi

”A Big Piece Of Garbage” är ett av *Futuramas* tydligast satiriska avsnitt.¹⁰⁹ Det är även i allra högsta grad parodierande, men mer uppenbart än i flertalet andra avsnitt är parodin underordnad den satiriska dimensionen. Avsnittet handlar om hur ett gigantiskt skräpklot från 2000-talet hotar ödelägga NYC och lyfter upp viktiga samhällsfrågor om återvinning och överkonsumtion. Liksom i ”When Aliens Attack” och ”Bender Should Not Be Allowed On Television” används en metafiktiv och ironiskt tvetydig retorik för att bryta ner distinktioner mellan text och verklighet, men där den i de avsnitten främst syftar till att belysa medie- och genrekonventioner, tv-tittandets tolkningssituation och uppmana till en tillämpning av fiktionens lärdomar på verkligheten, är dess huvudsakliga effekt i ”A Big Piece Of Garbage”

¹⁰⁷ Iser 1978, s. 112

¹⁰⁸ Iser 1978, s. 112

¹⁰⁹ ”A Big Piece Of Garbage”, manus: Lewis Morton, regi: Susan Dietter, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender's Head*, disk 1:2

ett ganska moraliserande fingerpekande, speciellt mot tjugohundratalstittarens skräpproduktion och ointresse för klimatet.

Hutcheon beskriver ingående hur och varför satir och parodi tenderar att blandas samman av såväl läsare/tittare, kritiker och forskare. Dels finner hon en förklaring i att båda genrerna använder en ironisk, tvetydig retorisk strategi, men det huvudsakliga skälet menar hon ligger i att de ofta används tillsammans. Hon exemplifierar detta med bland annat Jane Austens litterära produktion och konstaterar att Austen använde parodi som ”the disarming but effective literary vehicle for social satire”.¹¹⁰ Gilbert Highet gör i *The Anatomy Of Satire* en likartad iakttagelse då han menar att en av satirens genom tidernas viktigaste uttrycksformer är just parodin.¹¹¹ Hutcheon menar att den mest väsentliga skillnaden mellan parodi och satir ligger i vad de två genrerna har som måltavla: parodin riktar sig alltid mot andra diskursiva texter medan satiren har en ”social referent”.¹¹² Detta innebär även att det finns en skillnad i hur de två genrerna mottas, eller förväntas mottagas, då parodins kritiska öga riktar mot andra texter och i någon mån uppmanar till ett omvärderande av dem som just texter, medan satirens kritik riktar mot ”the vices and follies of humanity” med en förhoppning om att dessa ska förändras eller undvikas.¹¹³

Likt merparten av avsnitten som ingår i *Bender's Head* är ”A Big Piece Of Garbage” indelat i tre akter om mellan fem och sju minuter. Aktbytena ger dramaturgiskt naturliga utrymmen för tv-mediets ofta närvarande reklamavbrott, men naturligtvis organiserar de även – just som i teater och film – berättelsens olika stadier.¹¹⁴ Första akten i ”A Big Piece Of Garbage” är ett slags inledande kapitel som genom en kort berättelse etablerar de resterande två akternas premisser och huvudsakliga intrig. Detta är en för serien frekvent återkommande narratologisk struktur, och en följd därav är att första akten tenderar vara något kortare än de andra två. En annan tendens är att tredje aktens avslutande scen knyter an till första aktens ’introduktionsnarrativ’.

I öppningsscenen, vilken liksom i ”When Aliens Attack” föregår introsekvensen och är en ’cold opening’, berättar Professorn att ”the academy of inventors” ska ha sitt årliga

¹¹⁰ Hutcheon 2000, s. 43-4

¹¹¹ Gilbert Highet, *The Anatomy Of Satire*, Princeton University Press, Princeton 1962, s. 13

¹¹² Hutcheon 2000, s. 49

¹¹³ Hutcheon 2000, s. 54

¹¹⁴ Det finns tyvärr inga garantier för att tv-bolag följer dessa dramaturgiskt naturliga pauser när de bryter för reklam – speciellt inte gällande serier som *Futurama* som sänds i flera olika länder med varierande ’reklamkonventioner’. Exempelvis tenderar svensk reklamfinansierad tv ha färre men längre reklampauser än dess amerikanska motsvarighet (i Sverige är det vanligt att program med en halvtimmes sändningstid endast bryts en gång, i USA är det snarare standard med tre eller fler). Jag tar här endast hänsyn till aktbytenas pauser, men det bör poängteras att *Futurama* kan anses ’reklamavbrottsredo’ även vid scenbyten där etablerande bilder på utsidan av lokalen där scenen utspelar sig markeras med en kort musikjengel.

symposium och att hans ”death clock” – en manick som med några sekunders felmarginal beräknar hur lång tid användaren har kvar att leva – säkerligen kommer att vinna. Det visar sig dock att Professorn presenterade dödslockan föregående år, och han tvingas skramla ihop en uppfinning i sista stund. Han lägger stolt fram en skiss över ”the smelloscope”, vilket fungerar som ett teleskop med för lukt- istället för synorganen och låter användaren sniffa på himlakroppar. Professorns skiss blir utskrattad och hans vetenskapliga antagonist Professor Ogden Wernstrom ger honom akademiens sämsta tänkbara betyg: A minus minus. Det dåliga mottagandet får Professorn att misströsta, men endast till dess att han kommit tillbaka till Planet Express där han inser att han byggde luktoskopet året innan. När Fry testar den underliga uppfinningen upptäcker han ”the smelliest object in the known universe”. Det blir snart uppenbart att den illaluktande himlakroppen rör på sig, och en datorberäkning låter dem veta att den är på väg mot NNYC. I detta skede avslutas första akten, i vilket berättelsen om uppfinnarsymposiet (och Professorns senilitet) alltså fungerat som en narratologisk språngbräda mot upptäckten av det från yttre rymden annalkande stinkberget.

Det visar sig vara ett skräpklot som är på väg mot NNYC. Det skickades ut i rymden nära nog tusen år tidigare av invånarna i ”old New York” då dessa inte visste var de skulle deponera sitt avfall. Professorn hittar en informationsvideo om det hela på Internet kallad ”The Great Garbage Crisis Of 2000”, vilken är starkt satirisk. Videon, som visar det utbredda nedskräpningsbeteendet hos tjugohundratalets New York-bor, kommenteras av en allvarlig basstämma och är en knapp minut lång. Det följande berättas:

New York City, the year 2000: The most wasteful society in the history of the galaxy, and it was running out of places to bury its never-ending output of garbage.

The landfills were full.

New Jersey was full.

And so, under cover of darkness, the city put its garbage out to sea on the world largest barge. The repulsive barge circled the oceans for fifty years, but no country would accept it, not even that really filthy one. You know the one I mean...

Finally, in 2052, the city used its mob-connections to obtain a rocket, and launched the garbage into outer space. Some experts claimed the ball might return to Earth someday, but their concerns were dismissed as 'depressing'.

Även om långt ifrån alla av *Futuramas* tittare är New York-bor tydliggör tidsangivelsen att det är tittarens samtid, och i förlängningen tittaren själv, som ligger bakom det annalkande skräpklotet. Tittaren och dennes samtid förvandlas genom avsnittets och inte minst

informationsvideons metafiktiva retorik till 'skurken'; det är överkonsumtion och undermålig skärphantering i tittarens samtid som hotar NNYC. Satirens "social referent" är med andra ord tittaren själv och det samhälle tittaren är en del av.¹¹⁵

Berättelsen om det annalkande skräpklotet, och NNYC:s initiala försök att stoppa det, är tydligt modellerad på Michael Bays storfilm *Armageddon* från 1998.¹¹⁶ I Bays film är det en asteroid "the size of Texas" som hotar inte bara New York utan hela planeten, och världens främsta oljeborrhare skickas upp till asteroiden för att plantera en atombomb i dess kärna och spränga den all världens väg. Avsnittsregissören Susie Dietter berättar på kommentatorspåret till "A Big Piece Of Garbage" att filmen vid tiden då avsnittet producerades ännu inte kommit på DVD (de hade inte heller tillgång till en så kallad 'screener') och att parodin grundar sig i vad hon och andra delaktiga i produktionen kunde minnas efter att ha sett filmen på bio.¹¹⁷ Utöver den grundläggande fabeln (ett objekt från yttre rymden är på kollisionskurs med Jorden) görs ett antal tydliga referenser till parodins måltavla. Bland annat har *Armageddon* en scen då teamet som ska skickas upp till asteroiden i slow-motion marcherar mot rymdfärjan iklädda orangea astronautdräkter, hållandes sina hjälmar i handen och ackompanjerade av pampig musik. I "A Big Piece Of Garbage" är det Fry, Bender och Leela som skickas upp för att omintetgöra den annalkande himlakroppen, och i scen då de ska ge sig av bevaras den pampiga musiken och dräkterna från *Armageddon*, men istället för en hjälm bär Bender sitt huvud. Man har även bibehållit *Armageddons* stressiga tempo. I filmen upptäcks asteroiden ett par veckor innan den beräknas kollidera med Jorden, och merparten av oljeborrharnas träning inför den ytterst riskfyllda rymdfärden sker på ett par dagar. Action- och spänningsmoment ges företräde framför vetenskaplighet och någotsånär rimliga tidsramar för träning och karaktärsutveckling (Michael Bay tycks vara förtjust i montagetekniken). *Futurama* kondenserar det pressade tidsschemat ytterligare: vid upptäckten av skräpklotet beräknas kollisionen ske inom sjuttiofem timmar.

1998 gick ytterligare en katastroffilm om asteroider upp på biograferna: Mimi Leders *Deep Impact*.¹¹⁸ Den betonar inslagen av drama och romantik tydligare än *Armageddon* och utforskar hur det mänskliga samhället möjligtvis skulle förhålla sig till en annalkande katastrof, snarare än de ytterligt spännande dagarna och timmarna innan själva kollisionen. Det görs i "A Big Piece Of Garbage" inga direkta referenser till Leders film, men då dess fabel i stora drag överensstämmer med *Armageddons* kan avsnittet mycket väl uppfattas som

¹¹⁵ Hutcheon 2000, s. 49

¹¹⁶ Michael Bay, *Armageddon*, Touchstone Pictures 1998. Se exempelvis www.imdb.com/title/tt0120591/

¹¹⁷ "Special Features: Audio Commentary" till "A Big Piece Of Garbage", *Bender's Head*, disk 1:2

¹¹⁸ Mimi Leder, *Deep Impact*, Paramount Pictures 1998. Se exempelvis www.imdb.com/title/tt0120647/

en parodi på endera film, eller båda. Hutcheon påpekar att parodier utöver en särskild typ av relation mellan texter även förutsätter "an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to the parody".¹¹⁹ Utifrån denna observation tycks "A Big Piece Of Garbage" inte vara en parodi på *Deep Impact* (intentionen, vilket framkommer av Dietters uttalande på kommentatorsspåret, var att parodiera *Armageddon*), men likheterna mellan den filmen och parodins egentliga måltavla är tillräckligt stora för att en mycket gedigen 'feltolkning', i vilken merparten av parodins satiriska effekter realiserats, ska kunna göras. Säkerligen skulle Barthes hävda att både filmerna kan bringa mening åt "A Big Piece Of Garbage", och det är svårt att förneka. Likheterna i fabel möjliggör att en tittare som är bekant med *Deep Impact* uppfattar den parodierande intentionen som riktad mot den filmen (även om detta förtar den parodierande dimensionen av den korta scen då Bender bär sitt huvud på väg mot rymdskeppet), just som en tittare som känner till båda filmerna onekligen kan uppfatta parodin som riktad mot två håll, eller mot *Armageddons* och *Deep Impacts* gemensamma katastroffilmskonventioner.

När Fry, Bender och Leela landat på skräpklotet uttrycker den ytterligt klimat- och återvinningsmedvetna Leela sitt äckel inför avfallet. I en allusionsmässigt förtätad scen menar Fry att hon missförstått alltsammans:

Fry: It's not filth! It's a glorious monument to the achievements of the 20th century.
Look, a real Beanie Baby. Oh! A Mr Spock collector's plate! [Fry lyfter blicken, ser något, och tappar andan.] Some Bart Simpson dolls!
[Bender plockar upp en av dockorna och drar i snöret på dess rygg.]
'Bart': Eat my shorts!
Bender: OK. [Han äter upp dockans kortbyxor.] Mmm, shorts...
Leela: Fry, this stuff was garbage when it was new. Let's blow it up already!
Fry: This junk isn't garbage!

Den huvudsakliga funktionen med Frys fynd – bortsett från dess komiska poänger – är att förstärka kopplingen mellan tittarens samtid och skräpklotet, och därigenom infria viktiga aspekter av avsnittets satir. Mjukdjurserien Beanie Babies, ursprungligen designad av Ty Warner, lanserades 1993 av företaget Ty Inc. och var mycket populär under nittonhundranittioalets senare hälft.¹²⁰ Samlartallrikens Mr Spock är en av få utomjordingar i

¹¹⁹ Hutcheon 2000, s. 22

¹²⁰ Se exempelvis www.ty.com/BeanieBabies_home

Star Trek: The Original Series (1966-69) permanenta rollbesättning, tillika en av hela franchisens mest populära karaktärer.¹²¹ Bartdockorna är naturligtvis en mycket humoristisk referens till Groenings *The Simpsons*, men de är också ett effektivt medel för *Futurama* att sammanblanda Frys verklighet med tittarens. Eftersom parodin på några av Bart och Homers mest välkända 'catch phrases' är så öppen med sin måltavla blir den mycket enkel att både uppfatta och avkoda. Det är inte en orimlig tanke att nära nog alla av *Futuramas* tittare känner till *The Simpsons*; de originerar från samma Groening och samma tv-kanal, och sändes en tid efter varandra.¹²² Det är Bender som så att säga utför parodin – han yttrar Homers 'catch phrase' och äter Barts kortbyxor. Det enda Fry gör är att känna igen och uppmärksamma Bartdockorna; han är inte på ett direkt sätt inblandad i själva parodierandet av *The Simpsons*. En viktig följd därav är att karaktäriseringen av Fry som tv-tittarnas Envar och den metafiktivt laddade identifikationen mellan honom och den faktiska tittaren på ett nästintill automatiskt vis infrias, och distinktionerna mellan de bådas verkligheter faller ur fokus. Precis som Beanie Babies och Spocktallrikar indikerar Bartdockorna att Frys verklighet på något vis är sammanvävd med tittarens, och de är således viktiga för att etablera den satiriska dimensionens "social referent".¹²³ Den identifikatoriska kopplingen mellan Fry och tittaren förstärks genom de fynd han gör i på skräpklotet och cementerar såväl tittarens roll som avsnittets 'skurk' som det delade ansvar hen och Fry bär för katastrofen som hotar NNYC.

I såväl *Armageddon* som *Deep Impact* räddas Jorden genom ett mänskligt offer. Komplikationer för respektive bombteam innebär att de måste stanna på sin asteroid och detonera sprängladdningarna manuellt, utan någon som helst chans till överlevnad. I "A Big Piece Of Garbage" uppstår liknande problem efter att Professorn felmonterat den bomb Fry, Leela och Bender skickats upp till skräpklotet med, men till skillnad från storfilmernas hjältar är ingen av dem redo att sprängas för sin hemstad. Istället utnyttjas den felmonterade bomben för att skapa ett spänningsmoment som sedan blir avlöst med komik. Just när de inser att Professorn programmerat bomben till 52 sekunder istället för 25 minuter, och Fry utbrister "Ah! We're gonna die!" infaller avsnittets andra aktbyte. Den dramaturgiska anpassningen till reklamavbrott yttrar sig alltså i detta fall genom en 'cliffhanger', och man bryter händelseförloppet då det är som mest spännande – något som Fox och bolagets reklamtidsköpare säkerligen gläds åt. Tredje akten inleds med en etablerande bild på skräpklotet som far genom rymden, till vilken några toner ur seriens signaturljud spelas.

¹²¹ För information om *Star Trek: The Original Series*, se exempelvis www.imdb.com/title/tt0060028/

¹²² Bailey 2002, s. 241

¹²³ Htutcheon 2000, s. 49

Tittaren får sedan se Bender hålla bomben i händerna och säga ”It’s gonna blow”, varpå han kastar den till Fry. Fry skickar bomben vidare till Leela, som till följd av cyklopers dåliga djupseende inte lyckas fånga den.¹²⁴ Bender plockar upp bomben från marken, säger ”Keep your space pants on, I’ll take care of this” och kastar ut bomben i rymden just innan den exploderar. Spänningen som i akt två används för att etablera en cliffhanger och locka tittaren att uthärda reklampausen används alltså under tredje aktens första sekunder för att få till skott en slags komisk effekt.

Då Fry, Bender och Leela återvänt till NNYC och hälsats av missnöjda medborgare tycks allt hopp vara borta – allt tyder på att staden snart kommer att begravas i sopor. I det skedet får dock Professorn en idé: om de kan producera ett klot av samma storlek, konsistens och densitet som det annalkande hotet kan de knocka undan tjugohundratals soporna från dess kollisionkurs med staden. Annorlunda uttryckt behöver de ett andra skräpklot. Eftersom NNYC varit skräpfritt i femhundra år ter sig detta först som en omöjlig plan, men Fry påpekar att de kan göra nytt skräp. ”Make garbage? But how?” undrar borgmästare Poopenmeyer.¹²⁵ Fry förklarar att det är mycket enkelt och puttar först ner en hög papper från Poopenmeyers skrivbord, sedan en bild på hans fru. ”Pure garbage”, säger Fry när tavelramens glas krossas mot golvet. Långsamt inser borgmästaren att Fry har rätt. ”Come on everyone” utbrister han, ”the fate of the city is at stake!” och välter sedan omkull sin fåtöljliknande skrivbordsstol. Bailey menar att det i *Futurama* finns ”a kind of reverse normality”, genom vilken framförallt Fry och Bender belönas och uppmuntras för beteende som strider mot det socialt accepterade.¹²⁶ Denna omvända normalitet (dessa omvända normer) syns mycket tydligt då Poopenmeyer kallar till presskonferens för att Frys nedskräpningsbudskap ska nå folket. Tittaren får se en tv-apparat som visar Fry framför en mängd mikrofoner. Kameror blixtrar och i bakgrunden står Bender och skräpar ner (han dricker öl och krossar flaskorna mot golvet):

Fry: People of New New York! Take a lesson from the twentieth century. Stop all this pain in the ass recycling and throw your garbage on the floor. Go ahead, just chuck it any old place like I used to.

¹²⁴ Leelas dåliga djupseende är ett återkommande skämt i *Futurama*. Bland annat ifrågasätter Professorns näsvisa klon Cubert om cykloper verkligen får manövrera rymdskepp i ”A Clone Of My Own”, *Bender’s Head*, disk 2:2

¹²⁵ Borgmästare C. Randall Poopenmeyer spelar i serien en viktig roll som uppenbart undermålig men verkligt karismatisk politiker på mellannivå, och återkommer i flera avsnitt (bl.a. ”A Flight To Remember”, ”The Deep South” och ”Less Than Hero”, *Bender’s Head*, disk 1:3, 2:3, 4:1), och i filmen *The Beast With A Billion Backs* (2008).

¹²⁶ Bailey 2002, s. 244

När Fry pratar syns först en kvinna som ser honom på tv skrapa ner matrester på golvet, därefter håller en man ut kattsand genom fönstret. Bilden klipper sedan till rullbandet hos ett tidningstryckeri. Ackompanjerad av upp-tempo xylofonmusik snurrar en av tidningarna in i fokus. Löpsedeln lyder: "City urged to litter!". Bildfokus återgår till rullbandet, och tidningarna visar sig falla ut genom tryckeriets fönster ner i en skräphög. En bulldozer syns plöja undan sopor, varefter musiken når ett crescendo och bilden klipper till en raketramp. Precis som i informationsfilmen "The Garbage Crisis Of 2000" är raketerna inbakad i en stor boll av sopor. Professorn säger att den nyproducerade skräpraketen enligt hans beräkningar kommer att knocka skräpklotet från sin kollisionskurs med NNYC. Wernstrom, som är missnöjd med att Professorn och Planet Express kommit på hur man ska rädda staden, inflikar att hans beräkningar tyder på att de alla kommer dö smärtsamt. Det är dock Professorn som visar sig ha räknat rätt, och skräpklotens interplanetära krockspel avlöper felfritt.¹²⁷

I slutscenen syns en folksamling framför borgmästare Poopenmeyer i en talarstol. Vid hans sida står Fry, Bender, Leela och Professorn. Poopenmeyer tackar Professorns och tilldelar honom det pris han gick miste om i avsnittets första akt, vilket de konfiskerat från Wernstrom "after it became apparent that he was a jackass". Därefter vänder han sig till Fry och tackar å stadens vägnar även honom. "Were it not for your twentieth century garbage making skills", säger han, "we'd all be buried under twentieth century garbage". Leela undrar om de verkligen borde fira och menar att den nya skräpraketen kanske en dag kommer tillbaka. "Who cares?" frågar Fry. "That won't be for hundreds of years". Professorn instämmer med orden: "It's none of our concern", varpå Fry lite lojt pekar på honom, ler och säger: "That's the twentieth century spirit". Tillsammans lyfter de sedan Professorns nyvunna pokal, bilden zoomar ut, och eftertexterna börjar rulla.

Parodin på *Armageddon* i "A Big Piece Of Garbage" fungerar på samma vis som Austens parodierande främst som ett effektivt "vehicle for social satire" och används för att driva med "the follies of humanity".¹²⁸ Där hotet i *Armageddon* är slumpartat och vid första anblick övermänskligt stort (men slutligen avhjälps av oljeborrare – det vill säga knappast av miljörelsens förkämpar) tillskrivs det i "A Big Piece Of Garbage" den undermåliga sophanteringens i tittarens samtid och tjugohundratalets överkonsumtion, och den satiriska

¹²⁷ När skräpklotet knockats från sin kollisionskurs med NNYC syns det susa genom rymden och runda Venus och Merkurius för att slutligen bli uppbränt av solen. På avsnittets kommentatorspar säger Susie Diether angående skräpklotets rundande av planeterna att alla sedan *Apollo 13* känner till "the sling-shot effect", dvs. användandet av himlakroppars gravitation för att accelerera och rikta mindre objekts rörelse. I viss mån kan man alltså hävda att skräpklotets färd mot solen är en parodi på *Apollo 13*, men än tydligare belyser Dietters kommentar att *Futuramas* skapare förlitar sig på att tittaren är – åtminstone populärkulturellt – välbeläst och sofistikerad.

¹²⁸ Hutcheon 2000, s. 44, s. 54

dimensionen, vilken alltså framförs genom avsnittets parodi, är beroende av den för serien så typiska metafiktiva retoriken och dess integrering av Frys verklighet med tittarens.

Kommersialismens Ishäxa: karaktärstyper och civilisationskritik

En viktig förutsättning för att parodier som *Futurama* ska vara livskraftiga och välfungerande är att de relativt enkelt kan anpassa sig till den parodierade textens strukturer. Denna anpassningsbarhet handlar dels om att parodin måste kunna appropriera den parodierade textens konventioner – vi såg i ”A Bicyclops Built For Two” hur *Futurama* använder sitcomgenrens berättartekniker i parodin på *Married... With Children* – dels om att parodins bestående, inomtextliga element såsom karaktärer och miljö (’setting’) kan översättas till och omformas i enlighet med den parodierade textens premisser, inte minst då det rör sig om parodierande på narrativa texter.¹²⁹ Då man i ”Fry And The Slurm Factory” parodierar *Charlie and the Chocolate Factory*, till exempel, måste Frys mest typiska karaktärsdrag vara förenliga med Charlies, åtminstone till den grad att han enkelt kan träda in i rollen som den parodierade textens protagonist. Likaså måste *Futuramas* övriga rollbesättning bestå av karaktärer som visar sig någotsånär villiga att gestalta andra texters karaktärer. Med andra ord använder serien ganska fasta karaktärstyper – de skiljer sig i denna aspekt från den traditionella romanhjältens utvecklingsbaserade kärna – som relativt friktionsfritt låter sig anta de parodierade texternas rollbesättning och utföra de handlingar som den parodierade textens intrig gör nödvändiga. Därmed inte sagt att karaktärerna är platta eller statiska, men snarare än genom ’psykologisk’ utveckling uppstår deras dynamik till stor del i kontrasterandet av de egna karaktärsdragen mot de som tittaren förväntar sig genom den roll de antar och de narrativa uppgifter de utför.

Anpassningsbarheten hos parodins karaktärer kan på ett narrativt plan belysas av iakttagelser som den ryska strukturalisten Vladimir Propp gjort om den ryska folksagans konstruktion i *Morphology of the Folktale* (1928). Efter närgående studier av en stor korpus folksagor menade Propp att såväl antalet karaktärstyper som narrativa funktioner i folksagan var begränsat och drog paralleller mellan dessa funktioner och språkssystemens fonem. Jonathan Culler konstaterar i *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* att Propps undersökning till stor del ligger till grund för det strukturalistiska studiet av berättelsers intrig (’plot’, ’suzjet’):

¹²⁹ Utöver narrativ parodi ger *Futurama* exempel på genrepardodi, motiv- och ikonbaserad parodi, samt audiell parodi (bl.a. genom ljudlikheterna i ”Insane In The Mainframe” och ”Insane in the brain”).

Propp's predecessor, Veselovsky, had, in rudimentary structural analysis, argued that a plot was composed of *motifs*, such as 'a dragon kidnaps the king's daughter'. But, says Propp, this motif can be decomposed into four elements, each of which can be varied without altering the plot. The dragon can be replaced by a witch, a giant, or any other villainous force; the daughter by anything beloved; the king by other fathers or possessors, and kidnapping by any version of disappearance. The claim is that for readers the functional unit of the plot is a paradigm with various members, any of which can be chosen for a particular story, just as the phoneme is a functional unit which can be manifested in various ways in actual utterances.¹³⁰

Just som rollen som 'skurk' i den ryska folksagan (och andra texter med tydlig intrig) kan uppfyllas av såväl en drake som en häxa, anpassas i *Futurama* och andra parodier den egna textens rollbesättning efter den parodierade textens premisser; de roller och funktioner som är nödvändiga för att den parodierade textens intrig ska fungera (och vara identifierbar som parodins måltavla) anpassas till parodins rollbesättning och karaktärstyper.

Beroende på parodins måltavla varieras i *Futurama* vilken av seriens karaktärer som agerar hjälte, avsändare, hjälpare etcetera.¹³¹ Där Fry är hjälte (protagonist) i "Fry And The Slurm Factory" och "Insane In The Mainframe", till exempel, är han snarare hjälpare i "Hell s Other Robots", där Bender är hjälte. Likaså är Leela hjälte i "Leela's Homeworld" men prinsessa (det av hjälten eftersökta priset) i "The Devil's Hands Are Idle Playthings", och Zoidberg är hjälte i "A Taste Of Freedom" men avsändare i "Less Than Hero".¹³² Mer begränsat är antalet karaktärer som agerar skurk. Bortsett 'originella' antagonister som endast är med i enskilda avsnitt finns två huvudsakliga skurkar: president Nixons maktmissbrukande huvud och industrimagnaten Mom, ägaren och VD:n för "Mom's Friendly Robot Company". Både Nixon och Mom är starkt kopplade till *Futuramas* satir och civilisationskritik; Nixon genom hur han representerar den politiska maktelitens egenkära korruption, och Mom genom hur hon gestaltar NNYCs och, tycks det, hela universums 'vänliga' kapitalism.

Av dessa två skurkar är Mom den mest intressanta. Nixon är naturligtvis spännande såtillvida att han har en tydlig referenspunkt i verkligheten (i "A Head In The Polls" anspelar

¹³⁰ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (1975), Routledge & Kegan Paul, London 1986, s. 207-8

¹³¹ Propp menade att folksagan hade 8 olika karaktärstyper: hjälten, skurken, prinsessan ('priset'), kungen (priset ägare), avsändaren, hjälparen, den falske hjälten och givaren (en sorts hjälpare).

¹³² "Hell Is Other Robots", manus: Eric Kaplan, regi: Rich Moore, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender's Head*, disk 1:2; "Leela's Homeworld", manus: Kristin Gore, regi: Mark Ervin & Swinton Scott, producent: Eric Horsted & Michael Rowe et al, *Bender's Head*, disk 4:1; "The Devil's Hands Are Idle Playthings", manus: Ken Keeler, regi: Bret Haaland, producent: Michael Rowe et al, *Bender's Head*, disk 4:4; "A Taste Of Freedom", manus: Eric Horsted, regi: James Purdum, producent: Eric Horsted & Michael Rowe et al, *Bender's Head*, disk 4:1.

man på Watergateskandalen bland annat genom en för presidenten prekär ljudinspelning¹³³) och fungerar utmärkt väl som maktlysten politiker, men Mom fyller en bredare roll i det att hon representerar – eller snarare missrepresenterar – kapitalismens orubbliga vinstintresse i allmänhet och industrialismens ointresse för miljön i synnerhet. Där handlingarna Nixon kan utföra i viss mån begränsas av att han faktiskt existerat (karaktärens agerande måste anpassas efter tittarens förväntningar och föreställningar om ex-presidenten) tillåter den alltigenom fiktiva Mom att serieskaparna tar sig karaktärsteckningsmässiga friheter, och tillika ger karaktären en allegorisk dimension.

Moms första framträdande sker i ”A Fishful Of Dollars” genom en reklamfilm för ”Mom’s Old-Fashioned Robot Oil”. Sittandes i en gungstol och med stillsam musik spelandes i bakgrunden berättar den gråhåriga Mom hur hon använder smörjmedlet när hennes robot ”starts to squeek like an old screen-door” och påminner om att robotoljan från hennes bolag tillverkas med ”ten procent more love than the next leading brand”. Reklamfilmen klipper sedan till en närbild på den påtalade produkten, och en röst poängterar att ’Mom’, ’screen-door’ och ’love’ är registrerade varumärken för ”MomCorp”. Den milda och kärvänliga bilden av Mom som ges i reklamfilmen kontrasteras senare i avsnitten med hennes sanna jag: bakom lykta dörrar svär och kedjeröker hon, och örfilar sina tre söner vid minsta missljud. Hennes ondskefullt vinstdrivna natur framgår allra tydligast när hon hamnar i konflikt med Fry över universums sista burk ansjovis. Fiskens naturliga olja är så effektiv som smörjmedel att den vida överskrider oljan hennes företag producerar – en enda droppe är nog att smörja tio robotar permanent:

Mom: If anyone ever got hold of anchovy DNA, they could chop out the oil-making gene, stick it in a bunch of Third-World kids and *bam!* Cheap effective robot oil. Enough to put dear old Mom out of business.

Ansjovisens fantastiska smörjförmåga är dock en välbevarad industrihemlighet. Då det visat sig att Fry inte tänker använda konservburken för att konkurrera ut MomCorps oljemonopol

¹³³ I introduktionen till en Wordsworth Classics-utgåva av Jonathan Swifts klassiska satir *Gulliver’s Travels* påpekar Doreen Roberts att det troligtvis är ”the topical specifics which are apt to be neglected by the modern reader”, och menar att detta är synd då Swift var en ytterst politisk författare (tillika litterär politiker). Gestaltningen av Nixon och Watergate i ”A Head In The Polls” är en av *Futuramas* allra tydligaste ”topical specifics”, men till skillnad från Swifts text går den med största sannolikhet få tittare förbi (betänk till exempel hur de för Nixon obekväma avlyssningarna inneburit att ’-gate’ blivit ett standardsuffix för politiska skandaler; senast i Sverige genom ’Saudi-gate’). Man gör en likartat mycket tydlig politisk referens i filmen *Bender’s Big Score*, då Al Gores valförlust mot George W. Bush förklaras med att Bender rest i tiden och råkat spränga valurnorna med Gores röster. Doreen Roberts, ”Introduction”, i Jonathan Swift, *Gulliver’s Travels*, Wordsworth Classics, London 2001, s. xviii

utan för att bjuda sina vänner på vad han menar är tidernas bästa pizzatopping drar industrimagraten en lättnadens suck, förvissad om att hon även fortsättningsvis kan förse Jorden med robotar och tjäna storkovan på deras underhåll. De satiriska och civilisationskritiska poängerna i "A Fishful Of Dollars" är starkt kopplade till Mom och hennes giriga affärsidé – och i förlängningen den falska 'vänlighet' som finns hos industrikapitalismen – men också i ansjovisen; berättelsen om den utrotade artens fantastiska egenskaper lånar sig enkelt till såväl utfiskningen av världshaven och de miljontals arter som försvinner genom skövlandet av världens regnskogar.

I "Mother's Day" når Moms ondska nya höjder då hon programmerar sina tio miljarder robotar till att revoltera mänskligheten och inrätta henne som planeten Jordens enväldshärskare.¹³⁴ Det visar sig att hon och Professorn har ett romantiskt förflutet och att hon släpper lös sina "robot children" på Mors dag beror på att han lämnade hennes på just det datumet. Robotrevolten blir avstyrd efter att Professorn förfört Mom och kommit åt den fjärrkontroll som styr robotarna hon har i sin behå. Avsnittet kretsar till stor del kring samhällets beroende av maskiner och föreslår en slags civilisationens kollaps genom robotarnas revolt. Bland dess komiska höjdpunkter finns det maskinella, och således 'levande', gratulationskort Bender tänkt ge Mom. Efter ordern om att revoltera hoppar "Comrade Greeting Card" upp på Benders axel och säger: "The bourgeois human is a virus on the hard drive of the working robot". Allusionen på marxistiskt revolutionerande – vilken kan sägas bestå i användandet av ideologins språkbruk, eller "set of conventions" – visar det vida spektrat av måltavlor för *Futuramas* parodi, och vilken bredd som måste ges till Hutcheons definition av den parodierade texten som "coded discourse".¹³⁵

Moms allra mest intressanta framträdande finns i långfilmen *Bender's Game*.¹³⁶ Filmen belyser även på ett tydligt sätt betydelsen funktionsorienterade karaktärstyper har för narrativ parodi. Handlingen utspelar sig dels i NNYC och dels i en parallell, fantasyinspirerad verklighet kallad "Cornwood". Som vanligt i *Futurama* parodieras en mängd texter, men den viktigaste och mest uppenbara måltavlan är J. R. R. Tolkiens *The Lord of the Rings*, tillika Peter Jacksons påkostade filmatisering av den klassiska fantasytrilogin.¹³⁷ Parodin på

¹³⁴ "Mother's Day", manus: Lewis Morton, regi: Brian Sheesley, producent: J. Stewart Burns & David X. Cohen et al, *Bender's Head*, disk 2:3.

¹³⁵ Hutcheon 2000, s. 22, s. 16

¹³⁶ *Bender's Game*, manus: Eric Horsted, Eric Kaplan, Michael Rowe, Patric M. Verrone & David X. Cohen, regi: Dwayne Carey Hill, producent: J. Stewart Burns & David X. Cohen et al, *Bender's Head*.

¹³⁷ J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, George Allen & Unwin 1954-5. Peter Jackson, *The Lord of the Rings*, Wingnut Films 2001-3. Se exempelvis www.imdb.com/title/tt0120737/

Tolkien/Jackson är en viktig retorisk strategi för filmens satiriska dimension, liksom i ”A Big Piece Of Garbage” likväl som i Austens litterära produktion.¹³⁸

Berättelsen tar sin början i NNYC där Bender är bekymrad över att hans fantasiprogrammering inte fungerar och att han därför inte kan spela brädspelet ”Dungeons and Dragons” med Dwight, Cubert och deras vänner. Han hänger sig dock energiskt åt att försöka fantisera, trots att det finns en överhängande risk att robotar som fantiserar blir galna och världsfrånvända. Samtidigt intresserar sig Professorn, Fry och Leela för bristen på rymdskeppsbränslet ”dark matter”, vars framställning och distribution nästan helt kontrolleras av MomCorp.¹³⁹ Professorn blir särskilt upprörd när han ser Mom i en tv-intervju där hon hävdar att hon förlorar pengar på varje producerad uns bränsle, trots att hennes bolag länge rapporterat stigande vinster. Han förklarar att alltsammans är hans förtjänst: då han arbetade för Mom ”for the third time after twice before realizing how evil she was and vowing never to work for her again”, orsakade han av en slump bränslets fantastiska effektivitet. I ett vetenskapligt ogrundat försök att skapa ett bättre vax för munspel genom att krocka klumpar av den mörka materian i en partikelaccelerator råkade han förvandla det tidigare oanvändbara ämnet till ett superbränsle. Han förklarar också att “all dark matter in the universe is linked in the form of a single non-local meta-particle”, samt att det skapades ”an opposite crystal made of pure anti-backwards energy”. Professorn har en av dessa, och Mom den andra. Man får även veta att bränslebristen är påhittad av Mom för att hon ska kunna driva upp priserna. ”Suppose this hand represents current reserves of dark matter” förklarar hon för en av sina söner, ”and this hand represents consumer demand”, varpå hon örfilar honom två gånger.¹⁴⁰

Efter att premisserna för Benders fantiserande och den påstådda bränslebristen etablerats träder berättelsen in i ett nytt skede. Till följd av en märklig och ytterst slumpartad energistorm orsakad av att de två metapartiklarna av mörk materia närmat sig varandra transporteras hela Planet Express-gänget, samt Mom och hennes söner, till Benders fantasivärld Cornwood.¹⁴¹ Det är i detta stadie av berättelsen som parodin på *Lord of the Rings* etableras. Man får veta att Fry (som numer kallas ”Frydo”); Leela blir omdöpt till

¹³⁸ Hutcheon 2000, s. 44

¹³⁹ Det görs i *Futurama* flera kopplingar mellan ”dark matter” och vår tids olja; allra tydligast i ”The Bird-bot Of Ice-Catraz” då Planet Express blir anlitade att frakta stora mängder av bränslet i dess flytande form, vilken Leela benämner som ”dark matter-oil”. Efter att Bender misslyckats som rymdskeppskapten (han kör nykter, vilket är olagligt för robotar som drivs av alkohol) spills ofantliga mängder av oljan över ett pingvinreservat på Pluto.

¹⁴⁰ Moms våldsamma demonstration av hur tillgång och efterfrågan fungerar lånar sig gärna till Luccasen, Hammock och Thomas (2011) studie av hur animerade serier kan användas i ekonomiundervisning.

¹⁴¹ Rimligheten för denna narrativa twist kan sägas ha etablerats i Professorns förklaring av hur dark matter kom att bli ett super bränsle: ”as Deepak Chopra taught us”, säger han, ”quantum physics means anything can happen at any time for no reason”. Deepak Chopra är en amerikansk läkare och författare specialiserad i alternativ medicin, och inte den mest tillförlitliga rösten inom kvantfysik, men likväl en tacksam måltavla för parodi.

”Leegola”) måste resa till den onda Momons rike (det vill säga Cornwoods version av Mom; namnbytet är inspirerat av Tolkiens ”Sauron” men har även en viktig ljudlighet med ’Mammon’) för att förstöra den mörka materiens anti-bakåtkristall. I Cornwood kallas kristallen ”the Die of Power” och kan endast omintetgöras i ”the bombastic bubbly plastic from whence it came” – en tydlig parodi på Tolkiens ”Ring of Power” som endast kan förstöras av lavan i Mordors ”Mount Doom”. Momon gestaltas med hjälp av den grekiska mytologins ondsinta Medusa, framförallt genom ormarna som är invävda i hennes hår. Hutcheons iakttagelse om att parodin inom bildkonsten kan rikta sig mot ”general iconic conventions” visar sig i parodin på Medusa korrekt, då det är den mytologiska karaktärens mest välkända attribut snarare än en enskild text som anspelas på.¹⁴²

Frydos uppdrag lyckas utan större komplikationer. Tolkiens omfångsrika berättelse kondenseras kraftigt – Jacksons filmatisering på över nio timmar kan jämföras med *Futuramas* knappa fyrtio minuter – men intrigens struktur och karaktärernas narrativa funktioner är ungefär desamma. Det görs även i enskilda scener explicita referenser till Jacksons filmatisering. Bland annat den spektakulära scenen med en vältande stentrappa, vilken infaller då ringens brödraskap flyr från det underjordiska Moria, blir visuellt upprepad och förvrängd. I scenen parodieras även George Lukas *Star Wars*-filmer i och med att Professorn hamnar i ljussabelstrid med en av Momons söner.¹⁴³ Denna parodi är viktig för narrativets framåtrörelse genom att den antyder ett avslöjande från filmens slutscen, nämligen att Professorn är far till den yngste av Momons söner. För en tittare som är bekant med *Star Wars*, och framförallt Darth Vaders välkända replik ”Luke, I am your father”, etableras far- och-son-relationen – med Gadamer man kan uttrycka det som att tittaren projicerar motivet från *Star Wars* och att det utgör en viktig förförståelse för den annalkande intrigupplösningen.¹⁴⁴

När ”the Die of Power” väl är förstörd transporteras karaktärerna återigen till sin vanliga verklighet. Därmed återförs också berättelsen om bränslebristen och Moms girighet. Den parallella berättelsen i Cornwood är mycket intressant sett till rollen Mom spelar, och inte minst genom hur vidden av industrimagnatens ondska fördjupas när hon antar rollen som *Futuramas* parodiska version av ”the Dark Lord Sauron”. De dubbla rollerna hon spelar bringar mening åt varandra, men framförallt ges filmens satiriska dimension extra kraft av att

¹⁴² Hutcheon 2000, s. 12

¹⁴³ George Lukas, *Star Wars*, Lukasarts 1977-83, 1999-2005.

¹⁴⁴ Gadamer 2006, s. 269. Ljussabelstriden signalerar tydligt *Star Wars* och låter en tittare bekant med filmserien finna en slags initial mening, vilken projiceras på *Bender's Game* och förebådar upplösningen där det visar sig att Professorn är far till Igner.

det är en bränsledrottning som gestaltar ondskans krafter. Då det i *Bender's Game* och ett flertal avsnitt etablerats en koppling mellan ”dark matter” och vår tids olja, är det tydligt att parodin på *Lord of the Rings* används som ett medel för filmens satiriska dimension, just den konstruktion Hutcheon beskriver att satir ofta har.¹⁴⁵ Naturligtvis har parodin även viktiga komiska effekter, och den utgör ett slags ironisk kritik på såväl Tolkien som fantasygenren, men sett till de civilisationskritiska poängerna i *Bender's Game* kan dessa sägas vara underordnade funktionen den fyller för filmens satir.

Sammanfattning och diskussion: Lärdomar från *Futurama*

En av de viktigaste lärdomarna från *Futurama*, vilken jag hoppas att jag lyckats framföra, är att televisionens rykte som estetiskt klumpigt är onödigt nedsättande. *Futuramas* komplexa konstruktion tyder på mediets möjligheter till konstnärlig finstämdhet, och serien exemplifierar att flera retoriska strategier och estetiska effekter som kan tyckas förbehållna högkvalitativ litteratur även kan nyttjas och uppnås via dumburken. Jag hoppas även ha visat att den litteraturvetenskapliga traditionen av gedigen textanalys inte är förbehållen det som traditionellt kallas litteratur, utan att denna djupa tradition är högst relevant i mötet med alla typer av texter.

Futuramas parodi möjliggörs och uppstår, likt all typ av parodi, genom upprepadet av andra texter. Repetitionen av den parodierade textens mening och strukturer kännetecknas av en ironisk tvetydighet och kritisk distans, vilket ligger till grund för parodins nyskapande och originalitet. Parodins öppna hybriditet, det vill säga att imitationen av andra texter inte döljs, innebär att dess särart och mening kontrasteras mot den parodierade textens, bland annat genom hur imitationen blottlägger medie- och genrekonventioner och uppmärksammar att vissa vedertagna sätt att bemöta texter är allt annat än självklara. Den öppna hybriditeten infriar även parodins självreflexivitet och utgör en basis för dess konstkritiska effekter, inte minst genom hur självreflexiviteten inlemmar kritiska utlåtanden om parodin själv i sina inomtextliga strukturer.

Utöver uppmaningen till ett kritiskt förhållningssätt gentemot andra texter används *Futuramas* parodi för satiriska och civilisationskritiska ändamål. Liket i exempelvis Austens och Thackerays litterära produktion används parodins form och dess ironiskt tvetydiga retoriska strategier för att påverka hur tittaren uppfattar och förhåller sig till sin omvärld. *Futuramas* satir förlitar sig till stor del på en metafiktivt laddad retorik som sammanblandar

¹⁴⁵ Hutcheon 2000, s. 43

fiktion och verklighet, vars huvudsakliga effekt ligger i just uppmaningen att bemöta fiktionens och verklighetens illusioner på samma grunder. Seriens satir är starkt kopplad till en slags ironiserande klimatmedvetenhet och inte minst diskurser från den politiska sfären och miljörörelsen i tittarens samtid granskas och drivs med, samtidigt som samhälleliga utmaningar gällande klimatförändring och miljöpåverkan uppmärksammas.

Trots att effekterna av *Futuramas* parodi överensstämmer med tidigare kartlagda effekter av litterära parodier innebär dess sändning genom tv-mediet att sättet på vilket dessa effekter uppnås i viss mån skiljer sig från hur de uppnås i litteraturen. Annorlunda uttryckt inverkar mediet på vilka retoriska strategier som står serien till buds. Det kan hävdas att tv-mediets multimedialitet ökar dess förutsättningar för ironisk tvetydighet; de visuella och auditiva kommunikationskanalerna kan simultant presentera disparata meningar – eller kombinera olika texter – på ett sätt som inte är möjligt genom det skrivna ordet. Användningen av tv-mediet innebär vidare att *Futuramas* tolkningssituation på väsentliga punkter skiljer sig från den då man till exempel läser en roman. Televisionens massmedialitet och stora, ofta heterogena tittarskaror inverkar även på hur parodikern kan förlita sig på tittarens kulturella kompetens och förmåga att avkoda parodins tvetydighet.

Jag ska avslutningsvis nysta i tv-tittandets tolkningssituation och den massmediala parodins särskilda förutsättningar. De iakttagelser jag här presenterar skiljer sig i viss mån från hur jag angripit *Futurama* i mitt analysarbete. Detta kommer sig av att jag här behandlar serien och de observationer jag gjort i mer generella drag och så att säga målar med en bredare pensel.

Den tv-sända textens tolkningssituation

Då Gadamer beskriver hur tolknings- och förståelseprocesser fungerar använder han som bekant ett vidgat textbegrepp. Texten som ska tolkas kan vara både en roman, en människa, eller ett tv-program. Den tolkningssituation han beskriver stämmer dock bäst in på mötet med en text i traditionell mening, det vill säga det skrivna ordet. Då skillnaderna i den skrivna respektive tv-sända textens tolkningssituation på intet sätt är hemliga utan snarare välkända av både textproducenter och mottagare, kan de sägas inverka på hur texterna konstrueras.

En uppenbar skillnad mellan det skrivna ordet och ett tv-program är att den förra är mer tydligt läsarkonsumerad. Tolkningsprocessen och uppdagandet av mening sker naturligtvis gällande båda texttyperna inom läsaren, men där den skrivna textens framåtrörelse är beroende av ett läsande subjekt fortgår den tv-sända texten onekligen även om tittaren vänder bort sin uppmärksamhet. Distinktionen mellan artefakt (texten som objekt) och arteakt (texten

som handling) är med andra ord mer problematisk hos den tv-sända texten än hos det skrivna ordet. Tillgodogör man sig tv-program via DVD-utgåvor finns naturligtvis möjligheten att både pausa och se om (liknande möjligheter ges av inspelningsbara digitalboxar), men då dessa funktioner egentligen inte hör tv-mediet kan den tv-sända texten inte förlita sig på dem, och det är orimligt att hävda att den är konstruerad för att vara pausningsbar. Tv-sändningens osvikliga progression omöjliggör omläsningar och stilla reflekterande över svårtolkade passager, vilket tvingar den tv-sända texten att välja mellan tydlighet och risken att inte förstås. Detta kan sägas innebära en tempoförändring både gällande projicerandet av mening och utarbetandet av förförståelser. Genom den för televisionen utbredda praktiken av formelbaserat skapande – vilket inte minst yttrar sig i förlitandet på föreställningar om genre – kan det hävdas att projicerandet av mening sprungen på den tv-sända texten förtätas i förhållande till det på exempelvis romantexten; den tv-sända textens osvikliga progression innebär att textproducenten i högre grad förlitar sig på det konventionella och av tittaren välkända, då det försäkras att texten någotsånär matchar tittarens förförståelser och upplevs som meningsfull. I tv-sända texter av *Futuramas* typ handlar det dock snarast om ett 'mismatchande' av texten själv och det av tittaren välkända – detta kännetecknande för alla parodiernas "repetition with difference" – men upplevelsen av texten som meningsfull förlitar sig likväl i högsta grad på tittarens förförståelser.¹⁴⁶

Det finns vidare ingen garanti för att tittaren sitter bänkad framför tv-apparaten under hela programmet: man kanske zappar in efter ett par minuter eller missar en scen då man hämtar tv-kannen. Även detta inverkar på den tv-sända textens konstruktion, då textproducenten måste balansera mellan en slags förlåtande enkelhet som tillåter att scener missas och intresseväckande komplexitet som lockar tittaren att se vidare. Denna balansakt kompliceras ytterligare av televisionens myckna repriserande av serier. Inte minst komediserier tenderar sändas gång på gång, vilket innebär att jämvikten mellan komplexitet och direkthet görs svårare då texten måste vara intresseväckande för såväl en ny tittare som en som tidigare tillgodogjort sig hela eller delar av texten.

Tv-mediet inbjuder även till ett kollektivt möte med texten på ett sätt som det skrivna ordet inte gjort sedan den tysta, privata läsningen konkurrerat ut högläsningen i och med romanens framgångar under sjuttonhundratalet. Att sitta ner i tv-soffan tillsammans med vänner och bekanta inverkar starkt på tolkningssituationen, inte minst genom att det tillåter att man frågar sina med-tittare om aspekter av texten man inte förstår. Då en tittare inte lyckas

¹⁴⁶ Hutcheon 2000, s. 32

blottlägga en parodis måltavla, till exempel, kan en kort kommentar till en med-tittare som lyckats med avkodningen räcka för att parodin någotsånär ska fungera. För komedier innebär det kollektiva mötet med texten även att det humoristiska sättet i förgrunden, framförallt genom skrattets smittsamhet.

Vidare är det ovanligt att det skrivna ordet avbryts för reklam, medan det för tv-sända texter snarare är en standardsituation. Det närmaste reklamavbrott man kommer i den litterära texten graviterar åt den typ av ironiserande konstruktioner som Laurence Sterne ger dedikationskapiteln i *Tristram Shandy*. Dessa är dock onekligen en del av texten, vilket inte är fallet med reklamavbrotten. Då den tv-sända texten avbryts för reklam utmanas tittarens uppmärksamhet; inte sällan är det i just reklamavbrotten som tittaren byter kanal (och alltså kan hamna mitt i en annan text). Eftersom reklamtexterna inte är del av själva programtexten kan man hävda att tolkningsprocessen avbryts (eller pausas), samtidigt som en ny tolkningsprocess initieras. Förutsatt att tittaren varken byter kanal eller tummar på sin uppmärksamhet riskerar reklamavbrotten att sammanblanda tolkningen av program- respektive reklamtexten, vilket ytterligare komplicerar den tv-sända textens tolkningssituation.

Den allra viktigaste skillnaden mellan att sätta sig med en god bok och bänka sig i tv-soffan ligger troligtvis i föreställningen om att läsandet är en mer krävande process. Denna föreställning är naturligtvis inte ogrundad – tv-tittandets passivt avslappningsorienterade konnotationer har att göra med såväl televisionens formelbaserade skapande som den tv-sända textens relativa oberoende av en aktiv tittare för att fungera och framåtskrida. För att tolka och förstå en tv-sänd text måste denna passivitet omintetgöras (man kan erinra sig Gadamer's iakttagelse om att det tolkande subjektet måste vara beredd på att texten ska betyda något), men den tv-sända textens producenter måste likväl ta viss hänsyn till sina tittares eventuella passivitet, just som de måste ta hänsyn till reklamavbrott och att mötet med texten sker kollektivt. Därmed speglas den tv-sända textens speciella tolkningssituation i texten själv, i hur den struktureras och i dess retoriska strategier.

Massmedial parodi

Jag vill hävda att *Futurama* är en slags massmedial parodi. Med denna benämning syftar jag dels till den breda basis av medier och konstarter som serien gör till måltavlor för sin parodi, och dels till hur tv-mediets massmedialitet, bland annat genom dess speciella tolkningssituation, inverkar på hur seriens parodi fungerar både strukturellt och hermeneutiskt. Hutcheons definition av parodi som "repetition with difference",

karaktäriserad av ”ironic ’trans-contextualization’ and inversion” är utformad för att passa en mängd konstarter, och stämmer väl in på *Futurama*.¹⁴⁷ Massmedial parodi av *Futuramas* typ kräver dock att vissa modifikationer görs av Hutcheons gedigna definitionsapparater och modeller. I argumentationen för att inlemma intentionen att parodiera i genrens definition skriver hon:

When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to the parody [...] On the level of structure, for example, Brecht’s *Threepenny Opera* is a parodic reworking of *The Beggar’s Opera* (itself a parody of Handel). But would Gay’s work necessarily be known to the German audience that Brecht wanted to reach with his political message? Would they, in other words, see it as a doubled operatic parody (as well as a bourgeois satire), even if Brecht (1979, 2, ii, 89-90) and his modern critics did?¹⁴⁸

Jag kan inte delge några insikter om hur Brechts publik uppfattade *Tolvskillingsoperan*, men vill hävda att massmedial parodi av *Futuramas* typ endast till en begränsad del kräver att tittaren lyckas identifiera och avkoda parodins måltavla, vare sig den går i ett eller två led. Massmedial parodi förutsätter att det avkodande subjektet iakttar intentionen att parodiera, men inte att hen på något minutiöst vis kan identifiera parodins måltavla. I öppningsscenen till ”I, Roommate”, till exempel, då Bender blir så irriterad på Frys väckarklocka att han böjer den och låter den hänga på en bordskant, krävs inte några djupare kunskaper om Dalí eller surrealisterna för att scenens parodiska dimension ska fungera – det räcker med en insikt om att scenen har en parodisk dimension (det vill säga att intentionen att parodiera identifieras). Naturligtvis får scenen en djupare klangbotten om tittaren är bekant med *La persistencia de la memoria* (1931) och surrealisternas idéer kring tiden och rummets relativitet (’mjukhet’), men för att parodins effekt ska infrias fordras endast insikten om att scenen har en parodisk dimension. På samma vis förutsätter inte *The Beast With A Billion Backs* att tittaren är en dedikerad lyssnare till Diana Ross & The Supremes för att repliken ”Stop! In the name of love” ska uppnå sin parodiska effekt; det räcker gott med en förståelse för att scenen har en referenspunkt i en annan text, och ett igenkännande av dess parodiska intention.

¹⁴⁷ Hutcheon 2000, s. 32

¹⁴⁸ Hutcheon 2000, s. 22-3. Referensen är till Brechts *Collected Plays vol 2*, red. John Willet & Ralph Manheim, Lodon 1979.

Ett viktig orsak till att nödvändigheten att identifiera måltavlan för massmedial parodi av *Futuramas* typ faller bort ligger i den tv-sända textens ständiga framåtrörelse. Exempelen ovan behandlar scener som endast är ett par sekunder långa, och ger därmed en tidsmässigt ytterst kort möjlighet att tolka och avkoda parodins syftningar innan berättelsen (och parodierandet) fortsätter. Under de få sekunder tittaren får se Bender böja en klocka á Dalí förväntas hen inte gå igenom några arkiv (varken mentala eller fysiska) för att få fram måltavlans titel eller ursprungskontext; det textens strukturer föranleder är en igenkännig av den böjda klockan som en parodierande referens, och dess önskade effekt är att tittaren börjar skratta. Gadamer skriver att det tolkande subjektet projicerar en mening på texten som helhet så fort ”some initial meaning emerges in the text”.¹⁴⁹ Jag menar att den böjda klockan bör förstås som en initial, eller kanske till och med ytlig, mening, och att det för den massmediala parodins tittare räcker med den identifieras som en meningsbärande instans med utomtextlig referens – det vill säga att den igenkänns som repeterad från en annan text – för att en mening ska projiceras på texten som helhet (och scenen i synnerhet) och för att parodins tvetydighet ska komma till stånd. Om tittaren till fullo kan identifiera och avkoda parodins måltavla bringar det naturligtvis en än djupare upplevelse av mening och möjligtvis en starkare känsla av parodins tvetydighet, men poängen jag vill framföra är att den massmediala parodin på intet sätt kräver att tittaren är en välbeläst matrissskapare – dess viktigaste effekter infrias genom insikten om parodins tvetydighet, inte genom en kartläggning av hybriditeten.

Den parodierande läsaren

Den massmediala parodin föranleder en särskild typ av läsart, vilken kännetecknas av identifierandet av textens hybriditet och viljan att uppfatta dennas ironiska distans och komik. Då den massmediala parodins strukturer inte kräver att det tolkande subjektet kan eller ska identifiera varje syftning eller avtäcka varje måltavla, manar de till en typ av läsning som så att säga hovrar kring textens dubbla ytvärden, en typ av läsning och tolkningsprocess som får sitt momentum genom spelet i textens tvetydigheter och de inkongruenser som uppstår mellan uttolkarens förförståelser och texten själv.

Iser’s ”theory of aesthetic response” understryker att den litterära texten blir meningsfull först då ett kommunikativt förhållande etableras mellan läsare och text.¹⁵⁰ Denna kommunikation uppstår då läsaren fyller i de håligheter och strukturerade tomrum (’Leerstelle’) som texten alltid har. Upplevelsen av texten som meningsfull handlar enligt Iser

¹⁴⁹ Gadamer 2006, s. 269

¹⁵⁰ Iser 2006, s. 57

till stor del om att läsaren överbrygger textens tomrum, då denna process ger känslan av att hen förstår och kan avkoda textens strukturer, och inbjuder läsaren till att både nyttja sin fantasi och sina kritiska förmågor. Han betonar även att läsaren inte är fri att på vilket sätt som helst överbrygga dessa tomrum, utan att textens strukturer motiverar särskilda 'byggtekniker'. Det medvetet konstruerade hålrummen är med andra ord starkt kopplade till textens förstrukturerade mening:

As no story can be told in its entirety, the text itself is punctured by blanks and gaps that have to be negotiated by the act of reading. Whenever the reader bridges a gap, communication begins. The gaps or structured blanks – which in their most rudimentary form occur, for instance, when a new character appears in a novel – function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves, because they stimulate the process of ideation to be performed by the reader on terms set by the text.¹⁵¹

I massmediala parodier av *Futuramas* typ består hålrummen framförallt av spelet mellan texten själv och måltavlorna för dess parodi. Textens tvetydigheter är tydligt strukturerade genom sin öppna hybriditet – utarbetandet av tvetydigheterna sker med andra ord på de "terms set by the text" – och utgör de nav runt vilka kommunikationen mellan text och läsare kretsar. Där romantexten stimulerar läsarens aktivitet genom att exempelvis låta fantasin fylla i tomrummen om en karaktärs yttre egenskaper (vilket i alla typer av visuellt berättande i stort sett omintetgörs), uppmanar den massmediala parodin sin läsare till att överbrygga gapet mellan texten själv och måltavlan för dess parodi. Som jag poängterat ovan handlar detta inte om att skapa matriser eller exakt identifiera parodins syftning. Den massmediala parodin upplevs som meningsfull, och dess parodiska dimension infrias, genom att den föranleder en läsart som kretsar kring dess tvetydigheter, utan att dessa för dens skull måste utarbetas eller avkodas till fullo. Den massmediala parodins strukturer förutsätter med andra ord en parodierande läsare, som främst karaktäriseras av hur hen graviterar mot att uppfatta textens tvetydigheter som parodiska.

¹⁵¹ Iser 2006, s. 64

P.S.

Min studie av *Futuramas* parodi och satir har på intet sätt uttömt forskningsmöjligheterna kring serien. Jag vill dock hävda att min analys utgör en god startpunkt, och att de iakttagelser jag gjort är relevanta för fortsatt forskning. Mer arbete kan definitivt göras om seriens satir, inte minst genom tydligare samtidskontextualiseringar och undersökningar av hur serien behandlar specifika sakfrågor. Dessa kan med fördel kopplas till seriens senaste säsonger (det vill säga de som sänds via Comedy Central), då man sedan kanalbytet i viss mån blivit tydligare med politiserandet av komedin. Vidare studier av narratologisk art kan även göras om de fyra långfilmerna, särskilt om fokus riktas mot deras följetongsstruktur och de av tv-mediet påtvingade avbrotten. Möjligtvis kan paralleller dras till den tidiga romanens följetonger i dags- och veckopress (exempelvis Dickens), vilka kan anses vara 1800-talets motsvarighet till vår tids television sett ur ett massmedialt perspektiv. Även det medie- och publikanalytiska arbete som Bailey påbörjade för ett decennium kan fortsättas. Framförallt vore det intressant att se studier av serien kretsande kring koncept som 'fan art' och 'fan fiction' och andra typer av interaktivt tillgodogörande av texter.

Men det är, som man säger, en helt annan historia.

Referenser

Futurama

Samtliga *Futurama*-avsnitt är hämtade från: *Bender's Head: Futurama – The Complete Collection 1999 – 2009*, 20th Century Fox Home Entertainment 2009. De är listade enligt produktionsordning.

”Space Pilot 3000”, manus: Matt Groening & David X. Cohen, regi: Rich Moore & Gregg Vanzo, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, disk 1:1

”I, Roommate”, manus: Eric Horsted, regi: Bret Haaland, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender's Head*, disk 1:1

”A Fishful Of Dollars”, manus: Patric M. Verrone, regi: Ron Hughart & Gregg Vanzo, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender's Head*, disk 1:2

”A Big Piece Of Garbage”, manus: Lewis Morton, regi: Susan Dietter, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender's Head*, disk 1:2

”Hell Is Other Robots”, manus: Eric Kaplan, regi: Rich Moore, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender's Head*, disk 1:2

”A Flight To Remember”, manus: Eric Horsted, regi: Peter Avanzino, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender's Head*, disk 1:3

”When Aliens Attack”, manus: Ken Keeler, regi: Brian Sheesley, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender's Head*, disk 1:3

”Fry And The Slurm Factory”, manus: Lewis Morton, regi: Ron Hughart, producent: Lewis Morton, J. Stewart Burns & Patric M. Verrone et al, *Bender's Head*, disk 1:3

”A Head In The Polls”, manus: J. Stewart Burns, regi: Bret Haaland, producent: J. Stewart Burns, Bill Odenkirk & Jane O'Brien et al, *Bender's Head*, disk 2:1

”A Bicyclops Built For Two”, manus: Eric Kaplan & Jeff Westbrook, regi: Susan Dietter, producent: J. Stewart Burns, Bill Odenkirk & Jane O'Brien et al, *Bender's Head*, disk 2:2

”Mother's Day”, manus: Lewis Morton, regi: Brian Sheesley, producent: J. Stewart Burns, Bill Odenkirk & Jane O'Brien et al, *Bender's Head*, disk 2:3

”Parasites Lost”, manus: Eric Kaplan, regi: Peter Avanzino, producent: Bill Odenkirk & Eric Kaplan et al, *Bender's Head*, disk 3:1.

”A Tale Of Two Santas”, manus: Bill Odenkirk, regi: Peter Avanzino, producent: Bill

- Odenkirk & Eric Kaplan et al, *Bender's Head*, disk 3:1
- “The Bird-bot Of Ice-Catraz”, manus: Dan Vebber, regi: James Purdum, producent: Bill Odenkirk & Eric Kaplan et al, *Bendet's Head*, disk 3:1
- ”Insane In The Mainframe”, manus: Bill Odenkirk, regi: Peter Avanzino, producent: Bill Odenkirk & Eric Kaplan et al, *Bender's Head*, disk 3:2
- ”Bendin' In The Wind”, manus: Eric Horsted, regi: Ron Hughart, producent: Bill Odenkirk & Eric Kaplan et al, *Bender's Head*, disk 3:3
- “Leela's Homeworld”, manus: Kristin Gore, regi: Mark Ervin & Swinton Scott, producent: Eric Horsted & Michael Rowe et al, *Bender's Head*, disk 4:1
- ”Less Than Hero”, manus: Ron Weiner, regi: Susan Dietter, producent: Eric Horsted & Michael Rowe et al, *Bender's Head*, disk 4: 1.
- “A Taste Of Freedom”, manus: Eric Horsted, regi: James Purdum, producent: Eric Horsted & Michael Rowe et al, *Bender's Head*, disk 4:1
- ”Bender Should Not Be Allowed On Television”, manus: Lewis Morton, regi: Ron Hughart, producent: Eric Horsted & Michael Rowe et al, *Bender's Head*, disk 4:2
- ”Jurassic Bark”, manus: Eric Kaplan, regi: Swinton Scott, producent: Eric Horsted & Michael Rowe et al, *Bender's Head*, disk 4:2
- “Crimes Of The Hot”, manus: Aaron Ehasz, regi: Peter Avanzino, producent: Eric Horsted & Michael Rowe et al, *Bender's Head*, disk 4:2
- “The Devil's Hands Are Idle Playthings”, manus: Ken Keeler, regi: Bret Haaland, producent: Michael Rowe et al, *Bender's Head*, disk 4:4
- Bender's Game*, manus: Eric Horsted, Eric Kaplan, Michael Rowe, Patric M. Verrone & David X. Cohen, regi: Dwayne Carey Hill, producent: J. Stewart Burns & David X. Cohen et al, *Bender's Head*
- Into The Wild Green Yonder*, manus: Ken Keeler & David X. Cohen, regi: Peter Avanzino, producent: Lee Supercinski & Claudia Katz et al, *Bender's Head*

Litteraturförteckning

- Steve Bailey (2002), ”Virtuality and the Television Audience: The Case of *Futurama*”, *The Communication Review*, 5:3, s. 239-57
- Michail Bakhtin ”Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel”, *Modern Genre Theory*, red. David Duff, Longman, Harlow 2000
- Roland Barthes, ”The Death of the Author” (1968), *Structuralism: Critical Concepts in*

- Literary and Cultural Studies. Volume II*, red. Jonathan Culler, Routledge, Abingdon & New York 2006
- Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge & London 2000
- Timothy Clark, "Interpretation: hermenutics", *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*, red. Patricia Waugh, Oxford University Press, Oxford 2006
- Antoine Compagnon, *Literature, Theory and Common Sense* (1998), Princeton University Press, Princeton 2004
- Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (1975), Routledge & Kegan Paul, London 1986
- John Fiske, *Television Culture* (1987), Routledge, London & New York 1995, s. 110
- Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Calderon Press, Oxford 1982
- Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method. Second, Revised Edition* (1960), Continuum International Publishing Group, London & New York 2006
- Sarah J. Greenwald (2007), "Klein's Beer: *Futurama* Comedy and Writers in the Classroom", *PRIMUS*, 17:1, s. 52-56
- Gilbert Highet, *The Anatomy Of Satire*, Princeton University Press, Princeton 1962, s. 13
- Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (1985), University of Illinois Press, Urbana & Chicago 2000
- Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (1974), John Hopkins University Press 1978
- Wolfgang Iser, *How To Do Theory*, Blackwell Publishing, Malden 2006
- Hans Robert Jauss, "Theory of Genres and Medieval Literature" (1970), *Modern Genre Theory*, red. David Duff, Longman, Harlow 2000
- R. Andrew Luccasen, Michael Hammock, M. Kathleen Thomas (2011), "Teaching Macroeconomic Principles Using Animated Cartoons", *The American Economist*, 56:1, s. 38-47
- Brett Mills, *The Sitcom*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009
- Jason Mittel, *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, Routledge, New York & London 2004
- Gary Saul Morson, "Parody, History and Metaparody", *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, red. Gary Saul Morson & Caryl Emerson, Northwestern University Press, Evanston Ill. 1989

Anders Olsson, ”Intertextualitet, komparation och reception”, *Litteraturvetenskap – en inledning* (2002), red. Staffan Bergsten, Studentlitteratur, Malmö 2008

Doreen Roberts, ”Introduction”, i Jonathan Swift, *Gulliver’s Travels*, Wordsworth Classics, London 2001

Georgia Warnke, *Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason*, Polity Press, Oxford 1987

Övriga referenser

Ally McBeal, se exempelvis www.imdb.com/title/tt0118254/

All My Children, se exempelvis www.imdb.com/title/tt0065272/

Michael Bay, *Armageddon*, Touchstone Pictures 1998

Chris Columbus, *Home Alone*, Hughes Entertainment & 20th Century Fox 1990

Roald Dahl, *Charlie and the Chocolate Factory*, Alfred A. Knopf 1964

Roland Emmerich, *Independence Day*, 20th Century Fox & Centropolis Entertainment 1996

Peter Jackson, *The Lord of the Rings*, Wingnut Films 2001-3

Mimi Leder, *Deep Impact*, Paramount Pictures 1998

George Lukas, *Star Wars*, Lukasarts 1977-83, 1999-2005

Married... With Children se exempelvis www.imdb.com/title/tt0092400/

Star Trek: The Original Series (1966-69) se exempelvis www.imdb.com/title/tt0060028/

Mel Stuart, *Willie Wonka and the Chocolate Factory*, Paramount Pictures 1971

J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, George Allen & Unwin 1954-5