



AKADEMIN FÖR UTBILDNING OCH EKONOMI
Avdelningen för humaniora

Leonardo DiCaprio och den melodramatiska klimatdiskursen

En retoriskt orienterad diskursanalys av
The revenant och *Before the flood*

Simon Lindberg

2017

Examensarbete, Avancerad nivå (magisterexamen), 15 hp
Medie- och kommunikationsvetenskap

Medie- och kommunikationsvetenskap D (91-120) 30 hp

Handledare: Per Vesterlund
Examinator: Karin Lövgren

Leonardo DiCaprio och den melodramatiska klimatkursen

En retoriskt orienterad diskursanalys av *The revenant* och *Before the flood*

av Simon Lindberg

Abstract

Den här uppsatsen undersöker filmstjärnan Leonardo DiCaprios retoriska funktion såsom den manifesteras i klimatkursen. Undersökningen genomförs med speciellt avstamp i två av hans filmer vilka i uppsatsen anses särskilt relevanta med tanke på deras produktionsmässiga samtidighet med DiCaprios år som FN:s *fredsambassadör* varunder han valde att uppmärksamma klimatfrågan: *The revenant* (2015) och *Before the flood* (2016). Filmerna betraktas i uppsatsen som diskurser, liksom semiotiska texter.

Denna undersökning utförs med stöd i ett antal analysverktyg och teoretiska utgångspunkter. Forskningsfälten klimatkommunikation och celebritetsstudier är viktiga utgångspunkter, medan melodrambegreppet och Lloyd F. Bitzers ”retoriska situation” är de viktigaste analysverktygen. Även västerngenren och tillhörande mytbildning bereds stor plats, inte minst på grund av att en av filmerna, *The revenant*, är en västernfilm.

Melodrambegreppet, vars retoriska funktion betonas, sammankopplas med både klimatkursen och västerngenren samt George Lakoffs klimatkommunikatoriska tes som kortfattat och förenklat går ut på att känslargument är det bästa sättet att informera om den globala uppvärmningen. Vidare diskuteras DiCaprios personliga förhållande till dessa diskurser och begrepp.

Uppsatsens analyser visar att melodrambegreppet är centralt för både klimatkursen och de analyserade filmerna. Och att DiCaprios funktion i klimatkursen vidare samspelar med dessa aspekter. Samtidigt upprättas frågetecken kring huruvida detta nödvändigtvis innebär att de retoriska diskurserna (filmerna), och liksom DiCaprio, besvarar sina situationer. Snarare antyder analysresultaten paradoxalt nog att den melodramatiska klimatkursen, såsom den kommuniceras via filmerna, trumfas av andra, *mer* melodramatiska diskurser.

Leonardo DiCaprio and the melodramatic climate discourse

A rhetorically oriented discourse analysis of *The revenant* and *Before the flood*

by Simon Lindberg

Abstract

This paper examines film star Leonardo DiCaprio's rhetorical function as it is manifested within the climate discourse. The analysis is effected with especial focus on two of his films which by this paper are considered particularly relevant considering their productional concurrence with DiCaprio's year as the UN's *Messenger of peace* during which he chose to direct attention toward the climate issue: *The revenant* (2015) and *Before the flood* (2016). Both movies are herein considered discourses, likewise semiotic texts.

This analysis is effected with the help of several analytical tools and theoretical perspectives. The research fields of climate communication and celebrity studies are important theoretical views for the study, while the narrative concept of "melodrama" and Lloyd F. Bitzer's "rhetorical situation" are the most important analytical tools. Also, the western genre and its adherent formation of myths are payed a lot of attention, not least because one of the analyzed movies, *The revenant*, is a western.

Melodramas, whose rhetorical function is emphasized, is connected to both the climate discourse and the western genre as well as George Lakoff's thesis of climate communication which shortly and simply boils down to the view that appealing to feelings rather than reason is the most effective way to inform people about global warming. Furthermore, DiCaprio's persona is discussed in relation to these discourses and concepts.

The analyses of the paper show that the concept of melodrama is central both for the climate discourse and the analyzed movies. And furthermore, that DiCaprio's function within the climate discourse play into these mentioned aspects as well. Doubts are however raised as to whether this necessarily means that the rhetorical discourses (i.e. the movies), and likewise DiCaprio, succeed in answering their respective situations. The results of the analysis paradoxically suggest that the melodramatic climate discourse, as it is communicated by the two movies, is trumped by other, even more melodramatic discourses.

| | |
|---|----|
| 1. Inledning..... | 5 |
| 2. Den retoriska situationen..... | 9 |
| 3. Klimatkommunikation | 11 |
| 4. Celebritetsstudier..... | 14 |
| 4.1 Maktlös elit..... | 16 |
| 4.2 Melodramatiska stjärnor..... | 18 |
| 5. Genrefilm | 19 |
| 5.1 Västerfilmer..... | 20 |
| 5.2 Melodram | 23 |
| 6. Leonardo DiCaprio..... | 28 |
| 6.1 DiCaprio och västerns | 31 |
| 6.2 Samlade intryck..... | 31 |
| 7. The Revenant..... | 33 |
| 8. Before the flood..... | 39 |
| 9. Summerande diskussion..... | 44 |
| 10. Sammanfattning | 46 |
| 11. Förslag på fortsatt forskning | 47 |
| 12. Referenser..... | 48 |

1. Inledning

Filmstjärnan Leonardo DiCaprio blev i början av september 2014 utnämnd till FN:s fredsbudbärare. Han avsåg använda titeln och uppdraget för att kommunicera kring miljö- och klimatfrågor ("DiCaprio blir [...]” 2014). I samband med utnämmandet höll skådespelaren ett tal, som exempelvis *The guardian* publicerade i sin helhet, inför FN-delegater i New York. I talet betonade han miljöfrågans samtida tyngd, samt det stora behovet för världens nationer att agera snabbt (DiCaprio 2014). Under året som fredsbudbärare spelade DiCaprio in två filmer: *The revenant* (2015) och *Before the flood* (2016).

Fenomenet, att en celebritet – berömd för att, så att säga, ”låtsas bra på film”¹ – tillerkänns trovärdighet att offentligt uttala sig om någonting så vetenskapligt komplext som ”klimatförändringar”, kan måhända på ytan tyckas märkligt: varför lyssna på DiCaprio hellre än de ”verkliga” experterna, det vill säga forskarna som vikt stora delar av sina liv åt att grota ner sig i spörsmålet?

Frågan ter sig på ytan berättigad, men utgör DiCaprio kanske en användbar kommunikatorisk tillgång för klimatkursen? Kanske bidrar han rent av med någonting som få bland världens boksprängda akademiker kan erbjuda (Stephen Hawking och salig Albert Einstein undantagna)? Något enkelt, men svåruppnåeligt: såsom vid berömmelse?

Varför används DiCaprios bild och namn, hellre än någon annan skådespelares, för att sälja Hollywood-filmer? Troligen i hög utsträckning eftersom många förväntas känna igen och känna till DiCaprio. I *det* sammanhanget fungerar hans namn och bild som en slags kvalitetsstämpel; ett vattenmärke som vittnar att ”detta är en äkta Hollywood-produkt och inte en billig kopia”.

Filmer och skådespelare hör å andra sidan associativt ihop: få blir förmodligen förvånade om en berömd skådespelare dyker upp i en påkostad film. Skådespeleri och klimatkurs är däremot inte en lika självklar kombination, men är den kanske logisk?

Den här uppsatsen söker svar på frågor som dessa genom en retoriskt orienterad diskursanalys av de två filmer DiCaprio gjorde/medverkade i under sitt år som FN-representant: dels

¹ I sitt FN-tal sammanfattar DiCaprio sitt värv på följande sätt: ”As an actor I pretend for a living”, (DiCaprio, 2014).

fiktionsfilmen *The revenant* och dels klimatdokumentären *Before the flood*. *The revenant* analyseras ur ett genreperspektiv, där framförallt västerngenren och melodrambegreppet beaktas som relevanta referenspunkter; filmen positioneras även i förhållande till stjärnans persona och image (se nedan). *Before the flood* analyseras i egenskap av retorisk diskurs, med utgångspunkt i den föregående analysens resultat samt andra besläktade diskurser såsom den genom dokumentären belysta klimatsdiskursen och melodrambegreppet. Båda filmerna betraktas som *texter* i semiotisk mening; det vill säga som komplexa kulturella artefakter, sammanvävda med sin omgivande sociala och kulturella kontext och verklighet.

Även DiCaprios persona ses i uppsatsen som diskurs (likaväl som en semiotisk text). En diskurs i vilken skådespelarens filmer kombinerade med den generella, offentliga bilden av hans liv, leverne och karriär är av avgörande betydelse. Det bör dock påpekas att den föreslagna analytiska kategorin ”offentlig bild” (jämför med begreppet ”utomtextuell” nedan) är tämligen svår, kanske till och med omöjlig, att empiriskt fastslå².

Med image åsyftas här en generellare offentlig diskurs kring en celebritet eller filmstjärna som inte nödvändigtvis är unik för den givna ”personligheten”. För att exemplifiera: DiCaprio är bland annat känd för att ha spelat rollen som Jack Dawson i blockbustern *Titanic* (1997); det är en självklar del av hans persona, och någonting som är specifikt för honom. Man kan i anslutning till det observera att han i samma film spelar ”en ung man som förälskar sig i en ung kvinna och möter ett tragiskt öde”. Det senare, allmänt hållna, referatet beskriver onekligen DiCaprio, men kan också beskriva andra skådespelare som spelat likartade roller i andra filmer och pjäser; följaktligen är det en aspekt av hans *image*, snarare än hans persona.

Man kan därtill skilja mellan textuella och utomtextuella (se kapitel fyra nedan för utförligare diskussion av detta begreppspar) diskurser vilka förhåller sig till celebriteten. I denna tudelning utgör verken/filmerna *texten* (det textuella), medan resten av den offentliga diskurs som omger stjärnan antas ligga utanför texten (vara utomtextuell). Därmed kan man medelst

² Utan att härvid göra en alltför lång utveckling för att utveckla detta påstående kan påpekas att ett verkligt helomfattande grepp om en given, men ständigt föränderlig diskurs – vare sig historisk eller inte – torde vara bortom varje enskild forskares eller individs förmåga att överblicka. Således torde även varje försök att objektivt kartlägga samma diskurs vara dömt att misslyckas.

Denna insikt behöver ändå inte leda till slutsatsen att man inte borde kartlägga och syntetisera, men erkänner å andra sidan att alla eventuella resultat väsentligen är fortsatt diskutabla.

denna dikotomi dra en skiljelinje mellan den aspekt av DiCaprios persona som härrör från hans primära yrkesroll som filmskådespelare (såsom hans roller i exempelvis *Titanic*, *Gangs of New York* (2002) och *Inception* (2010)) och den aspekt som, till exempel, härrör från hans roll som fredsbudbärare för FN:s räkning. I den reella receptionen utesluter den ena aspekten givetvis inte den andra. Tvärtom vävs de normalt sett in i varandra: och det är ju förresten personabegreppets poäng. Men möjligheten att skilja dessa aspekter åt är ändå ett värdefullt tankeverktyg.

Analysen av DiCaprios persona blir av utrymmesskäl (jämför nedan) begränsad och provisorisk: mer av ett stöd och en fond för de avslutande analyserna och diskussionerna av de två filmerna, än en fullödig undersökning i sin egen rätt.

Det är vidare min avsikt att genom att anlägga ett retoriskt perspektiv ovanpå det (delvis) blottlagda ”diskursiva samspelet” – mellan persona, tvenne analyserade filmer, klimatsdiskurs, melodrambegrepp – få syn på ytterligare faktorer vilka bidrar till samma samspel. Diskursanalysen kompletteras sålunda med applicerandet av retoriska angreppssätt och tillhörande begrepp.

Inte minst på grund av DiCaprios, under perioden då filmerna *The Revenant* och *Before the Flood* filmades och producerades, parallella roll som en slags politisk representant likaledes politisk aktivist; ja, inte minst på grund av det, ter sig den bakomliggande ambitionen att påverka (den globala) allmänhetens attityder i förhållande till någonting specifikt (klimatförändringar) motivera att retoriska analysperspektiv beaktas.

Även sättet på vilket melodrambegreppet fungerar retoriskt beaktas och blir en viktig pusselbit i analysen av de båda filmerna; inte minst på grund av melodramens koppling till klimatsdiskursen vilken föreslås i slutet av kapitel fem, men även till västerngenren. Melodram kan ses som en berättelseform vars särdrag är dess förmåga att framkalla starka känslor (se nämnda kapitel fem för utförligare definition och diskussion).

Denna uppsats anknyter primärt till två medie- och kommunikationsvetenskapliga fält: klimatkommunikation samt celebritetsstudier. (Även det klimatkommunikatoriska fältet – i synnerhet George Lakoffs tes som refereras i kapitel tre – kopplas i kapitel fem till melodrambegreppet) Det föreligger naturligtvis även uppenbara beröringspunkter med det närliggande forskningsämnet filmvetenskap (som undertecknad tidigare studerat). Att humanvetenskapliga – och inte *bara* humanvetenskapliga – forskningsämnena överlappar

varandra och delvis undersöker samma sociala och kulturella fenomen ser jag emellertid inte som en brist eller svaghet; och inte heller som ett hot för någon av de enskilda ämnestraditionerna.

Den här uppsatsens frågeställning är: hur fungerar, det vill säga vilken retorisk funktion fyller, personan Leonardo DiCaprio i klimatsdiskursen? Och hur manifesteras denna funktion i de två analyserade filmerna?

Uppsatsen är disponerad som följer: först presenteras Lloyd F. Bitzers begrepp ”den retoriska situationen” i ett kort andra kapitel. Därefter följer kapitel tre vilket handlar om klimatkommunikation. Forskningsfältet celebritetsstudier diskuteras i kapitel fyra, medan kapitel fem fokuserar västerngenren och melodrambegreppet under den övergripande rubriken ”Genrefilm”. I det sjätte kapitlet föreslås en dicapriosk persona. Och i kapitel sju och åtta analyseras och diskuteras filmerna. I kapitel nio avslutas uppsatsen med kort, summerande diskussion av undersökningens resultat med avstamp i uppsatsens forskningsfrågor. Sedan följer en sammanfattning av hela uppsatsen, förslag på fortsatt forskning och referenserna i kapitel tio, elva respektive tolv.

2. Den retoriska situationen

Retorik kan i vid bemärkelse definieras som konsten att övertyga eller påverka; med Aristoteles (2012, 69) ord förmågan ”att i varje enskilt fall uppfatta det som kan vara övertygande eller övertalande”. Retoriken som konst, lära eller vetenskap kommer lastad med otaliga begrepp vilka kan begagnas antingen för att skapa eller för att analysera diskurser som påverkar (jämför Grinde 2008, 25). I det här korta kapitlet går jag igenom ett par relevanta begrepp, i synnerhet ”den retoriska situationen”, som kommer till användning i den avslutande analysen.

Ordet *kairos* är från början ett sofistiskt begrepp som kan förstås som det rätta ögonblicket ”eller det ’tillfälle’ som den skicklige talaren kan förstå att fånga” (Ibid, 39). Begreppet var dock länge inte särskilt framträdande i den klassiska retoriken. Magnus Ullén pekar ut Lloyd F. Bitzers artikel ”The rhetorical situation” som en nyckeltext för populariseringen av begreppet (Ullén 2014, 199), vilken så småningom gjorde den retoriska situationen i dennes tappning till ett standardinslag i dagens retorikundervisning (Ibid, 202).

Enligt Bitzer är varje retorisk diskurs ett (mer eller mindre passande) svar på en retorisk situation. Vad som utgör den retoriska situationen bestäms enligt honom av de yttre omständigheter som omger diskursen, det vill säga kontexten.

Man skulle även kunna anknyta till begreppet *doxa*, vilket ungefär betyder ”den allmänna uppfattningen”; med andra ord den nödvändigtvis begränsade mänskliga uppfattningen om vad som (för dagen) anses motsvara sanning i en given kulturell eller samhällslig kontext. Den retoriska diskursen (och om man utgår ifrån att diskurser konstituerar och påverkar vår världsbild så är väl alla diskurser retoriska) måste alltså på ett optimalt sätt förhålla sig till doxan för att i efterhand kunna hävdas ha bemästrat den retoriska situationen.

Detta är Bitzers uppfattning. Richard Vatz (enligt Ibid, 201ff; 208ff) påpekar att även doxan och de ”yttre omständigheterna” är exempel på skapta diskurser vilka beskriver verkligheten. Således blir det ur Vatz perspektiv svårt att skilja mellan vad som är en diskurs och vad som är en ”yttre omständighet”. Ullén pekar dock ut att man hellre bör betrakta förhållandet mellan retorik och situation i logiska termer av del (retorik) och helhet (situation), och därigenom komma runt den föregivna paradoxen (jämför Ibid, 210).

Enligt Bitzer finns tre faktorer vilka utgör retoriska diskursers (objektiva) förutsättningar, vilka tillsammans utgör situationen som diskursen söker besvara: (1) en tvingande

omständighet som kräver lösning, (2) en publik som innehar förmågan att dels förstå diskursen och dels att påverka den tvingande omständigheten, samt (3) de omgivande begränsningar, doxan, som diskursen tvingas ta hänsyn till för att ha möjlighet att påverka ”publiken” i en viss riktning (jämför Ibid, 200).

I det här kapitlet har ett par användbara retoriska begrepp, kairos och doxa, presenterats vilka kommer till användning i uppsatsens avslutning.

3. Klimatkommunikation

I det här kapitlet sammanfattas det tvärvetenskapliga fältet klimatkommunikation; begreppet ”klimatdiskurs” ges en definition; men framförallt presenteras några för uppsatsen särskilt relevanta klimatkommunikationsmässiga frågor.

Vad menas med klimatdiskurs? I den här uppsatsen åsyftar begreppet all kommunikativ (diskursiv) verksamhet som essentiellt är överens om två saker. Ett: klimatförändring, växthuseffekt, miljöförstöring, global uppvärmning – oavsett vilken terminologi som används är ”aktörerna” som befolkar diskursen överens om att dessa är verkliga, fysiskt manifesterade fenomen vilka ”hotar” mänsklighetens och planetens framtid. Två: människor har själva, via civilisationens rovdjurslika törst efter ”progression”, teknologiska innovationer samt exploatering av jordens resurser orsakat dessa fenomen. Därtill följer den logiska slutsatsen, och tillika förutsättningen för hela det klimatkommunikatoriska fältet, att människan i egenskap av ansvarig förövare också äger makt att påverka och därmed rädda planeten. Se slutet av kapitel fem för en sammankoppling mellan denna diskurs och melodrambegreppet.

Klimatkommunikation som ett eget forskningsfält bygger naturligtvis på den naturvetenskapliga forskningstraditionen kring global uppvärmning. Historikern Dipesh Chakrabarty föreslår en möjlig genealogi för detta, senare forskningsfält och menar att det ursprungligen härstammar från 1890-talet och svensken Svante Arrhenius upptäckter. Men som utbrett forskningsfält, det vill säga som ett fält som det satsas pengar på och som sysselsätter många, framträder det som tydligast i slutet av 1980-talet och början av 1990-talet (Chakrabarty 2009, 198f). Det är också i början av 1990-talet som inflytelserika, populärvetenskapliga böcker såsom exempelvis Bill McKibbens *Naturens undergång* (1990) dyker upp. Sålunda kan man, vilket också Chakrabarty påpekar, se att både det samhällsvetenskapliga och det humanistiska intresset för de här frågorna uppstår ungefär samtidigt som de ”hårda” vetenskaperna börjar ta frågan på allvar. Och detta ter sig vidare i högsta grad rimligt: det vill säga att fråga sig hur dessa naturvetenskapliga rön kommer att påverka humanvetenskapernas studieobjekt: människan och hennes föreställningsvärld.

Chakrabarty påpekar dock att det offentliga, det vill säga journalistiska och politiska, intresset för dessa frågor inte på allvar väcktes förrän kring millennieskiftet (parentetiskt kan man också konstatera att DiCaprios intresse såsom det manifesteras offentligt väcks ungefär då).

Kanske kan man delvis koppla detta millenieskiftesuppsving i publicitet kring klimatfrågan med Al Gores presidentvalskampanj (även om han ju förlorade valet).

Som en illustration av klimatdiskursens ökade popularitet runt millennieskiftet kan nämnas att förekomsten av ordet ”växthuseffekten” (i bestämd form) i svensk, tryckt press mellan 1995 och 1999 ligger stadigt strax under 300 gånger; medan ordet år 2000 förekommer närmast 700 gånger. År 2007 används ordet hela 2157 gånger för att sedan till synes avta i betydelse för klimatdiskursen: förra året (2016) förekommer ordet åter runt 700 gånger i svensk press. Kanske beror nedgången på att andra termer har blivit viktigare såsom ”global uppvärmning”, kanske beror det på att vi numera har färre tryckta tidningar i Sverige.

Sedan 1990-talet har många humanistiska och samhällsvetenskapliga forskare på olika sätt engagerat sig i klimatfrågan och tillika kommunikationsfältet. Exempelvis John B. Thompson och George Lakoff.

Lakoff hävdar i sin artikel ”Why it matters how we frame the environment” att det bästa sättet att informera om miljöförstöringen och i någon mån (även om Lakoff inte uttrycker sig i såna termer) ”internalisera” klimatdiskursen – det vill säga den diskurs som hävdar att klimatförändringar är verkliga å ena sidan och å den andra att de orsakats av människor – är medelst känslobaserade argument. I kapitel fem nedan kopplas denna av Lakoff framförda tes till en melodramatisk retoriksfär.

Lakoff illustrerar sin tes genom konceptet ”framing” som i hans tappning innebär en slags indirekt styrning av värderingar och åsikter i form av ”ramar” – således inte alltför långt ifrån vad som i Michel Foucaults efterföljd menas med styrningsmentalitet (governmentality). Med det i åtanke skulle man alltså lika gärna kunna tala om diskurser som ramar.

En central tes i Lakoffs text är alltså känslöargumentens särskilda viktighet i det kommunikativa samspelet mellan klimatdiskurs och demokratisk diskurs.

Thompson (2001, 325) är inne på något liknande då han skriver:

Det är svårt att läsa rapporter om djurarter som hotas av utrotning genom tjuvjakt utan att hysa en viss känsla av ansvar – kanske blandad med känslor av sorg och skuld – för deras öde. Sådana känslor utgör naturligtvis inte i sig en moralisk-praktisk tankeprocess men betydelsen av dem bör inte underskattas. De vittnar om möjligheten att den ökade spridningen av information och bilder genom medierna kan bidra till att stimulera och

fördjupa en känsla av ansvar för den icke-mänskliga naturvärlden och för de avlägsna andra som inte delar ens egna livsvillkor.

Som sagt: jag återkommer till denna känslomässiga aspekt av kommunikationen kring klimatfrågan nedan då jag diskuterar melodram. Men redan här kan man notera hur en känslomässig form av argumentation kan förmodas ha möjlighet att gå runt, eller i alla fall enkelt motsvara de faktorer som Bitzer ställer upp som den retoriska diskursens objektiva förutsättningar (situationen): framför allt har den chans att komma runt den andra och den tredje av förutsättningarna: eftersom man kan anta att känslor – i synnerhet den typ av stark känslsamhet som melodramen (se nedan) framkallar – är tämligen universella så framträder också möjligheten att förståelsen av den melodramatiska diskursen kan vara på förhand given; likaledes blir de omgivande begränsningarna färre. Melodramen kan däremot ses utgöra en diskursiv begränsning i sig själva: ty de egentligen bara inbjuder till en av två möjliga reaktioner (se återigen kapitel fem nedan).

4. Celebritetsstudier

I följande kapitel kommer jag dels att presentera delar av forskningsfältet celebritetsstudier; och dels kommer jag redogöra för hur jag ser på och använder de för uppsatsen relevanta begreppen.

Celebritetsforskaren P. David Marshall föreslår, förenklat, att celebritetsstudiet kännetecknas av att undersöka samspelet mellan det textuella och det utomtextuella (the extra-textual) inom sfären av celebritetskulturen. Det vill säga å ena sidan de artefakter som utgör hennes professionella ”prestation” (performance), i filmstjärnans fall filmerna. Och å andra sidan den vardagliga, offentliga ”personligheten” som uttrycks genom exempelvis intervjuer, eller andra utomtextuella, offentliga framträdanden (Marshall 2006a, 6). I en modernare kontext än den Marshall beskriver kunde man peka ut det vardagliga, offentliga personlighetsbyggandet via Twitter-inlägg eller Periscope-sessioner som typiskt utomtextuella celebritetsfenomen.

”Personligheten”, såsom Marshall använder begreppet, ska enligt mig inte förstås som synonym med den historiska personen den speglar. Tvärtom bör personligheten – likaledes personan och imagen – genomgående betraktas som en abstraktion, separerad och fränkopplad personen.

Säg exempelvis att en 2000-talsmänniska uttrycker synbart konkreta idéer beträffande Jean-Jacques Rousseaus personlighet, utifrån att ha läst den berömde – och döde – 1700-talsförfattarens *Bekännelser*. Visst måste man väl i så fall, med utgångspunkt i det föregående, medge att den uttryckta idén (om Rousseau) ofrånkomligen är abstrakt även om den är empiriskt grundad; det vill säga baserad på texter som Rousseau skrivit?

Men detsamma gäller inte bara 2000-talsmänniskan, utan även 1700-talsmänniskan. För den senare bildade förmodligen likaså sin uppfattning, om den samtida celebriteten Rousseau, endast genom att läsa honom. Men inte nog med det: man skulle till och med, och förmodligen med rätta, kunna hävda att även människorna som faktiskt kände Rousseau *personligen* endast hade en abstrakt föreställning beträffande den franska revolutionens inspirationskälla och dennes ”sanna” personlighet.

Anläggandet av detta förhållningssätt till historiska personer ter sig sålunda, inte minst ur ett vetenskapligt perspektiv, både pragmatiskt och rimligt. Ingen människa – oavsett akademisk titel – kan bokstavligen veta vad Rousseau tänkte; hon kan bara intellektuellt förhålla sig till vad han skrev att han tänkte. När man dessutom, som i den här uppsatsen, skriver om en ännu

levande individ förefaller det därtill *etiskt korrekt* att inte dra några tvärsäkra och spekulativa slutsatser om den *verkliga* individens eventuella motiv för vissa handlingar; och än mindre att drista sig till andra typer av avancerade psykologiska omdömen³. Detta bestämda ställningstagande till trots kan jag förmodligen inte undvika att här och var ändå spekulera kring eventuella avsikter. Detta är dock inte undersökningens huvudfokus.

Ett med personlighet, åtminstone rent språkligt, besläktat begrepp är *persona*. Med *persona* åsyftar jag den samlade bild eller diskurs som filmstjärnan/celebritetens offentliga framtoning innefattar. I filmstjärnans fall, innebär det att rollerna hen spelar på film påverkar innebörden av personan. Detta, trots att rollerna uppenbarligen inte är ”verkliga” utan fiktiva. Ett exempel som illustrerar hur sammantvinnade dessa textuella och utomtextuella aspekter av stjärnan kan bli är västernfilmsstjärnan John Wayne (som i den här uppsatsen används som ett återkommande exempel):

Waynes påstådda autenticitet, både som västern- och krigshjälte, härstammade helt från fiktiva sammanhang (Slotkin 1992, 514). Trots det, sanktionerade den amerikanska kongressen – det vill säga USA:s lagstiftande organ – i slutet av 1960-talet en ”John Wayne-medalj” som identifierade ”den livslånge civilisten som förkroppsligandet av amerikansk militärdygd” (min översättning; Ibid, 514f). Waynes utomtextuella, offentliga ”personlighet” färgades med andra ord onekligen av hans textuella framtoning; färgades rent av i så hög grad att den textuella aspekten nästan uttraderade den utomtextuella inom ramen för diskursen, eller personan, ”John Wayne”. (Och kanske blev eggelsen att förväxla fiktion och verklighet inte mindre när John Wayne i slutet av sjuttioalet dog i cancer, både på riktigt och i sin sista film).

Den utpräglade filmstjärneforskningen skiljer sig från celebritetsforskningen på ett antal punkter. En väsentlig skillnad är föga överraskande forskningens fokus. Celebritetsforskaren har till exempel en bredare syn på vad en celebritet är. Filmstjärnor, sportstjärnor, politiker, bloggare, kanske till och med ”vanliga” privatpersoner som presenterar en offentlig bild av sig själva via ett personligt Facebook-konto: alla kan de, med en gnutta välvilja, kategoriseras som celebriteter. Fältets tvärvetenskapliga prägel, till skillnad från filmstjärnestudier som i

³ Alla celebritetsforskare håller dock uppenbarligen inte med mig om detta: exempelvis tvekar Chris Rojek (2006a), i en förment akademisk artikel, inte att slutleda sig till att Frank Sinatra var en ovetig narcissist som samvetslöst utnyttjade sina vänner och bekanta. För att komma fram till detta utgår han – av vad som framkommer ur hans framställning – endast från ett antal, till synes osystematiskt utvalda, anekdoter.

princip är en rent filmvetenskaplig forskningsgren, innebär också att de artiklar som produceras uppvisar en större rikedom av skilda perspektiv.

En snabb jämförelse mellan två (förvisso omfångsmässigt ojämförbara) forskningsantologier kan få illustrera denna skillnad. I *The celebrity culture reader* kan man bland annat läsa artiklar vilka utforskar frågeställningar om: huruvida celebritetskulturen ersatt religionens roll i det sekulära samhället (Rojek 2006b). Ifall celebriteters legala rätt att tjäna pengar på sin egen "personlighet" i form av varumärken är ett hot mot yttrandefriheten och framväxten av alternativa minoritetskulturer i det postmoderna samhället (Coombe 2006). Sätten på vilka det ökade antalet kändisförfattare påverkar bokbranschens praxis och som ett resultat litteraturens innehåll (Moran 2006). I *Contemporary Hollywood stardom* finner man artiklar om: hur åskådare reagerar på "virtuella" stjärnor i animerade filmer (Hills 2003; Wells 2003). Hur genre och stjärna påverkas av varandra (Geraghty 2003; Austin 2003). I den senare boken handlar alla artiklar (och givetvis inser jag att detta inte kommer att överraska någon) om *filmer* på ett eller annat sätt; i den förra är ämnena betydligt spretigare.

Men fälten har också mycket gemensamt: spörsmål som genus, representation, reception, identitetsskapande och, inte minst, celebritets/stjärnans betydelse för sin omvärld och samhället i stort är teman som återkommer. Med andra ord är de stora frågorna desamma.

Är celebriteten/filmstjärnan, såsom Richard Dyer (1979; 1986) inflytelserikt hävdade på sjuttio- och åttiotalen, framförallt en bärare och spridare av ideologier (jämför Barker 2003, 6f; Lovell 2003, 260ff). Eller är celebriteterna, i enlighet med vad Leo Lowenthal (2006) eller Max Horkheimer och Theodor Adorno (1996) polemiskt hävdade på 1940-talet, endast tomma, "pseudo-individuella" (Marshall 2006a, 8) skal som döljer ett illistigt massbedrägeri begånget av kapitalets bundsförvant kulturindustrin? Eller kan celebriteten möjligen, i ljuset av den här uppsatsens ämne, fungera som ett effektivt kommunikationsmedium för globalt viktiga politiska frågor, såsom klimatförändringar? (Det är dock inte den här uppsatsens syfte att "mäta" någon slags effektivitet, även om diskussioner i den riktningen förekommer).

4.1 Maktlös elit

Ger Leonardo DiCaprios uppdrag som FN:s fredsbudbärare honom en formell roll som politisk representant? Nej, snarare framstår väl FN-uppdraget som primärt symboliskt till sin natur. DiCaprio har inget direkt inflytande på de politiska ledarna och deras beslut; han deltar inte i diplomatiska sammanträden; representerar ingen "befolkning" förutom möjligen, i

bildlig mening, den grupp *fans* som han förväntas ha i och med sin popularitet som filmstjärna.

Med detta i åtanke kunde man, åsyftandes Francesco Alberonis (2006) klassiska tes, istället peka ut DiCaprio som en representant för en ”maktlös elit”. Ty DiCaprio besitter ju ingen formell maktposition.

Max Weber (2006) gör i essän ”The sociology of charismatic authority” en åtskillnad mellan byråkratiska (ordnade), patriarkala (traditionella) och karismatiska (befallande) maktstrukturer. Weber definierar *karisma* som ”en viss kvalitet hos en individuell personlighet i kraft av vilken denne avskiljs från vanliga människor och behandlas som om han vore förlänad med övernaturliga, övermänskliga eller åtminstone på ytan liggande ovanliga egenskaper” (min översättning; Weber 2006, 61; jämför Dyer 1979, 30).

Som Richard Dyer (Ibid) påpekar är det inte ett helt smärtfritt företag att applicera Webers karismabegrepp på filmstjärnor, eller för den delen andra typer av celebriteter. Inte minst, om vi utgår ifrån Alberonis tes, eftersom celebriteterna – till skillnad från de karismatiska makthavare som Weber åsyftar – inte besitter någon reell politisk makt.

Men med det påpekandet gjort: är det ändå inte aningen förhastat att påstå att celebriteter som engagerar sig politiskt inte har någon makt? Om man kan hävda att celebriteterna påverkar en föreställd allmänhet, i DiCaprios fall en global sådan, torde man väl också kunna hävda att han besitter någon slags makt? Om än den senare måhända är abstrakt snarare än konkret.

För att återigen använda John Wayne som illustration: skulle man kunna säga att Wayne är en karismatisk ledare i Webers mening, om än på en abstraherad nivå? Visserligen leder han inte ut USA i krig, han fattar inte några formella beslut i frågan och besitter inte någon maktposition inom den amerikanska militären. Men ändå leder han soldaterna ut i krig. Åtminstone uppfattas det så. Och han gör det medelst sin persona, medelst den symboliska innebörden av sitt namn och image. Han gör det även på ett ganska direkt sätt, exempelvis genom att medverka i en film som *The green berets* (1968) där Vietnam-krigets förmenta

rimlighet betonas både bokstavligt och bildligt genom filmens intrig och marknadsföring (jämför diskussion i Slotkin 1992, 520ff)⁴.

4.2 Melodramatiska stjärnor

Christine Gledhill (enligt Vesterlund) hävdar att ”stjärnor fungerar som tecken i ett retoriskt system som arbetar som melodramen” (Vesterlund 1999, 128). (Läs mer om melodram nedan i kapitel fem). Hon hävdar exempelvis att ”the method”, det vill säga den förment realistiska skådespelarteknik som populariserades av bland andra Lee Strasberg och Marlon Brando, fört realismen närmare melodramen (det vill säga två traditioner som historiskt sett betraktats som motpoler). Till samma utveckling kopplar Gledhill (enligt Williams) det samtida fenomenet av stjärnan som handelsvara som snarare än att skådespela förkroppsligar en trovärdig ”närvaro” och mer eller mindre uppträder som sig själv (jämför Williams 2001, 41).

I ett besläktat resonemang menar James Naremore att modernt skådespeleri på teater och film å ena sidan brutit mot en tidigare elitistisk uttrycksteknik som svar på större sociala förändringar. Men att den utvecklingen å andra sidan tenderat att dölja nya konventioner och rationaliserat dem som ”att göra ingenting” och därigenom förmått oss att föreställa oss skådespelares tal, hållning och gester som relativt organiska fenomen (jämför Naremore 1988, 49). Moderna och skenbart realistiska skådespelartekniker som ”the method” kan med andra ord sägas osynliggöra tekniken och därmed, med utgångspunkt i Gledhills tes, göra melodramens känslomässiga effekt potentiellt större eftersom åskådaren inte längre nödvändigtvis lägger märke till fiktionens konventioner och dess bakomliggande konstruktion.

Det här kapitlet har utgjort en kortfattad introduktion till forskningsområdet celebritetsstudier. Jag har också redogjort för hur jag ser på några fältrelaterade, och för min uppsats, viktiga begrepp.

⁴ Barry King (enligt Dyer) skulle emellertid hävda att Waynes specifika politiska ståndpunkter är mindre viktiga än hans ideologiska funktion som stjärna. En funktion som enligt King är densamma för alla stjärnor: det vill säga de vaggas in publiken i en förlamande passivitet (jämför Dyer 1979, 27).

5. Genrefilm

I det här kapitlet beskrivs västerngenren och melodramen samt deras respektive tematiska och narrativa kännetecken. Därtill föreslås varför dessa två genrer⁵ är specifikt relevanta att ta upp i förhållande till varandra. Vidare demonstreras, genom en historisk kontextualisering utifrån en framförallt amerikansk kontext, på vilket sätt melodramen kan ses som retoriskt kraftfulla, och historiskt viktiga.

Till att börja med: vad menas med genre? Eller vad menar jag med genrebegreppet? En genre kan ses som en samling ”generiska kontinuiteter” (jämför Neale 2000a, 161) som återkommer i *olika* specifika artefakter. Inom målerikonst kan porträttmåleriet ses som en klassisk genre. Personen som porträtteras behöver inte vara samma, stilen med vilken hen porträtteras kan vara realistisk likaväl som kubistisk. Men kontinuiteterna, porträttmåleriets konventioner, förblir på ett generellt plan oförändrade: alla porträtt föreställer en person av något slag (människa, djur eller fantasifigur), och denna framställda person utgör i porträttets estetiska komposition det fokuserade objektet.

Vad kännetecknar då en filmgenre? På ett förenklat, övergripande plan kunde man säga att filmgenrems beståndsdelar, likaledes i porträttmålnings fall, bestäms av de icke-specifika, men ändå gemensamma drag som gör att en viss korpus av filmer på ett ytligt plan associeras till varandra. Även om vi kan skilja mellan de olika filmer som utgör genrems bestånd, är det också lätt för oss att se likheterna som förenar dem; men ibland kan de specifika genrefilmerna faktiskt vara så lika att de förefaller vara identiska även vid en närmare anblick (jämför Schein 1958, 95).

I sin introduktionsbok till dokumentärfilmsstudiet har Bill Nichols (2010) på ett genreforskningsartat sätt pekat ut sex modus utifrån vilka man enligt honom kan kategorisera in olika dokumentärer. Även Nichols modus överlappar emellertid ofta och är inte sinsemellan exkluderande. Jag går inte närmare in på dessa modus här, men jag återkommer som hastigast till dem i början av kapitel åtta då *Before the flood* analyseras.

⁵ Melodram representerar som begrepp både en genre och en speciell narrativ struktur.

5.1 Västernfilmer

I västernfilmen är miljön onekligen en viktig, kännetecknande aspekt. Det utforskade, oförsonliga gränslandet; de dammiga, provisoriska ökenstäderna; den isolerade, utsatta bondgården eller den vidsträckta, yppiga ranchen.

Richard Dyer visar i sin bok *White* (1997) hur Kaukasusbergen, och andra liknande, höga bergsområden, i västerländsk rasgenealogi tidigt sammankopplades med å ena sidan Europas förment vita ursprungsbefolkning och å andra sidan eftersträvansvärda dygder; en mytisk ursprungsberättelse vilken fyllde funktionen att normalisera den rasistiska idén att vita människor innehade en slags naturlig, Gudsgiven rätt att se sig som mänsklighetens fulländning, och tillika jordens rättmätiga härskare:

Such places had a number of virtues: the clarity and cleanliness of the air, the vigour demanded by the cold, the enterprise required by the harshness of the terrain and climate, the sublime, soul-elevating beauty of mountain vistas, even the greater nearness to God above and the presence of the whitest thing of earth, snow. All these virtues could be seen to have formed the white character, its energy, enterprise, discipline and spiritual elevation, and even the white body, its hardness and tautness (born of the battle with the elements, and often unfavourably compared with the slack bodies of non-whites), its uprightness (aspiring to the heights), its affinity with (snowy) whiteness, (Dyer 1997, 21).

I västerngenren skulle man på ett liknande sätt kunna hävda att filmernas miljö representerar positivt värderade egenskaper. Egenskaper – som, ur ett internationellt perspektiv, skulle kunna ses som specifikt amerikanska – såsom pionjäranda och driftighet (i det utforskade gränslandet) likaväl som moralisk godhet och rättviseskipping (i den provisoriska staden).

Filmgenrer konstitueras även av andra slags mönstermässiga kontinuiteter, såsom berättelsemässiga och karaktärsmässiga. Dessa aspekter brukar dock i den mesta genrelitteraturen ses som mer utbytbara än de stilmässiga elementen. På detta sätt skiljer sig genreteoriens berättelsesyn från mer renodlade narrativa filmteorier såsom exempelvis de som inspirerats av Vladimir Propp; men även melodrambegreppet som diskuteras nedan. Dessa senare teorier tenderar att vara mer strukturalistiska och universalistiska; det vill säga med ambitioner att omfatta alla berättelser, om så endast inom en viss korpus. Och detta medelst en enda generell, formelartad struktur som hävdas kunna appliceras på alla berättelser av en

viss typ; Joseph Campbells ”hjältens resa” är ett annat exempel på en dylik teori. Exempelvis David Bordwell (1988) har emellertid polemiserat mot det tveksamma värdet av att söka bekräfta såna, förment universella, strukturer genom att närläsa enskilda filmer. Jag återkommer till Bordwells kritik nedan då jag diskuterar melodram i detta kapitel.

I västerngenren kan man identifiera ett flertal återkommande berättelsemönster, som dock inte nödvändigtvis utesluter varandra utan ofta överlappar (jämför Neale 2000a, 166; Wright 1975, 32): en välskjutande främling dyker upp, löser ett problem och rider iväg mot horisonten (exempel: *Shane* (1953), *Hondo* (1953)); en rättrådig sheriff städar upp ett oregerligt samhälle (exempel: *Dodge city* (1939), *Gunfight at the O.K. corral* (1957)); nybyggare eller militärer skyddar ”civilisationen” mot ociviliserade vildar (indianer) (exempel: *They died with their boots on* (1941), *Fort Apache* (1948)) ; gränslandet utforskas och civiliseras (exempelvis, såsom i Cecil B. DeMilles *Union pacific* (1939), genom läggandet av den transkontinentala järnvägen). (Dessa exempel är inte ämnade att utgöra en uttömmande listning eller någon slags systematik utan syftar endast till att illustrera).

Will Wright pekar i sin strukturalistiska studie av västernfilmer, *Six guns & society*, ut fyra intriger (plots) som typiska för västerngenren: den klassiska intrigen, ”hämndvarianten”, ”övergångsintrigen” och den professionella intrigen (Wright 1975, 32ff). Wright medger förvisso att andra varianter av västernfilmer finns, vilka inte passar in i några av dessa kategoriseringar. Trots det menar han att dessa, det vill säga de avvikande filmerna, bör ses som undantag vilka bekräftar regeln, eftersom de enligt honom misslyckas med att förstärka (reinforce) västernfilmens mytiska struktur⁶. Vidare föreslår han detta mytförstärkande misslyckande som orsaken till att flera av dem (de avvikande filmerna) även misslyckades kommersiellt fastän de marknadsfördes medelst stora stjärnor (Wright 1975, 14).

Wright framställer sina föreslagna kategorier som delvis kronologiska: det vill säga att den klassiska intrigen kommer först, sedan dyker en hämndvariant upp, därefter en kortlivad ”övergångsintrig” vilken leder fram till den professionella intrigen. Denna kronologiska syn på västerngenrens utveckling går delvis igen i Richard Slotkins omfattande studie *Gunfighter nation*.

⁶ Viktigt för Wrights argumentation är förövrigt statistiska popularitetsmönster baserade på filmernas ekonomiska framgångar.

Även om Slotkin inte presenterar en likvärdigt systematisk kategorisering av västernmyten såsom Wright gör, så är hans tes i boken likartad. Båda menar att västernmyten kan ses som ett sätt på vilket USA:s 1900-talshistoria bearbetas. På detta sätt förklaras prevalensen av olika varianter av västernfilmer (Slotkins studie berör dock inte bara *filmer*) under separata historiska perioder: filmerna bearbetar, med hjälp av västernmyten, samtida ”trauman”: Wrights tes är att västernfilmerna hjälper publiken att hantera det amerikanska samhällets ekonomiska förändringar. Slotkin ser västernmyten som en slags fiktiv förlängning och bearbetning av samtidens inrikes- och utrikespolitiska problem.

Slotkin pekar till exempel ut konkreta diskursiva kopplingar mellan gängse amerikansk politisk eller journalistisk diskurs å ena sidan, och västernmyten å den andra: exempelvis tolkar Slotkin filmregissören Sam Peckinpahs synbart (i synnerhet om man placerar den intill vad Wright kallar ”den klassiska intrigen”⁷) amoraliska västern *The wild bunch* (1969) som en psykologisk bearbetning av traumat som åtföljde den i samtiden journalistiskt omskrivna Mylai-massakern i Vietnam (se Slotkin 1992, 578ff).

Slotkin menar därtill, likaledes Dyer ovan, att västernmyten, sedd som diskurs (om än Slotkin inte begagnar diskursbegreppet), genom sin mytiska konstruktion ofta förstärker rasistiska och sexistiska idéer och tankemönster. I bokens avslutande kapitel skriver han till exempel att den traditionella västernmyten, även i sin ”liberala” form (såsom i exempelvis *Little big man* (1970) och *McCabe & Mrs. Miller* (1971)) fyllde en *uteslutande* funktion (was exclusionist) via sina grundläggande premisser; att den (myten) idealiserade den vite och manlige äventyraren som den amerikanska nationsmytens enda möjliga hjälte. Vidare föreslår han att en ny myt behövs för att svara mot USA:s demografiska förändring, samt för att betona faktumet att den amerikanska historien redan från början kännetecknas av mötet, samtalet och

⁷ Och detta stämmer även vid en snabb jämförelse med JoEllen Shiveleys artikel ”Cowboys and indians: perceptions of western films among American Indians and Anglos”. I denna etnografiska receptionsstudie av västernfilmen *The Searchers* (1956) var respondenterna (bland annat bestående av ”indianer” och vita ”icke-indianer” på ett reservat) tämligen överens om att en bra västernfilm är en med ett ”lyckligt slut” (Shively 2000, 354), samt att en viktig anledning till att de tycker om John Wayne är att han alltid är moraliskt god (always plays good guys) i sina filmer (Ibid, 349). Shiveley observerar dock en skillnad mellan reservatsrespondenterna och en annan, isolerad respondentgrupp bestående av studenter. Studenterna uttrycker en avvikande, i allmänhet negativare attityd till filmen, västerns och John Wayne (Ibid, 356f).

den gemensamma omarbetningen (mutual adaptation) av sinsemellan olika kulturer (jämför Slotkin 1992, 655; jämför också Ibid, 347ff)⁸.

Wrights syn på västernmyten förutsätter en moraliskt god hjälte, oavsett vilken sida av lagen han⁹ representerar. Utan att gå händelserna i förväg får man förmodligen en bättre förståelse för hur konstituerandet av denna moraliska godhet går till med utgångspunkt i melodrambegreppet som mer ingående introduceras nedan.

5.2 Melodram

Melodram är en berättelseform vars främsta kännetecken är dess förmåga att framkalla starka känslor hos sin ”publik”. Namnet åsyftar ursprungligen en teatergenre som blev populär i slutet av sjuttonhundratalet vars framträdande aspekt var ”en spektakulär blandning av våld och sentiment” (Roth-Lindberg).

Linda Williams hävdar, med stöd i bland annat Peter Brooks, att melodramens berättelsestruktur genom historien ”hoppat” från medium till medium, och att strukturen därmed inte bör ses som en exklusiv teatertradition.

Brooks (enligt Williams) ser melodramen historiskt framträda i en ”avsakraliserad” värld vari traditionella sannings- och moralnormer ifrågasatts och i vilken ännu finns behov av att utforma sådana. Williams pekar ut Brooks uppskattning av melodramens ursprung som den ”bästa grundkunskapen” för att förstå melodramens kvarlevande i vår tids masskultur (Williams 2001, 18). Ur Brooks perspektiv kan melodramen ses som ett substitut för gamla, kristna dygder i en alltmer sekulariserad och industrialiserad västvärld. Ett sätt på vilket individer ändå kan uppleva en ”moralisk tydlighet” trots att de ”traditionella” moraliska värdena blivit instabila och tvetydiga.

⁸ Kanske är det härvid inte meningslöst att beakta när Slotkins bok är skriven. Boken kom 1992. Samma år valdes Bill Clinton till president för första gången och blev den förste demokratiska presidenten på tolv år, sedan Jimmy Carter dussinet år tidigare lämnat över uppdraget till (”västernhjälten”) Ronald Reagan. Utan att spekulera alltför mycket kunde man fundera över huruvida Slotkin, vars framställning överlag ter sig ganska desillusionerad och pessimistisk, kanske hade resonerat annorlunda om boken skrivits några år senare.

⁹ De flesta ”västernforskare” ser västernhjälten som essentiellt manlig (jämför Neale 2000b, 140).

Williams ser Harriet Beecher Stowes roman *Uncle Tom's cabin* (1852) som ett nyckelverk i överförandet av melodramens struktur till nya medier: *Uncle Tom's cabin*:s första form var romanen, sedan förvandlades berättelsen till en populär scenföreställning och senare en film. Romanen är anmärkningsvärd för att ha fungerat som en viktig debattskrift, mot slaveriet, i det amerikanska inbördeskrigets inledning. Beecher Stowe använde enligt Williams en etablerad berättelsestruktur, med en förmåga att framkalla starka känslor; vände på dess ytliga konventioner (hon placerade en svart man i den traditionellt feminina offerrollen); och skapade en berättelse som indirekt startade det amerikanske inbördeskriget; åtminstone om man tror på myten (jämför Ibid, 45ff).

Stuart Cunningham utgår, i likhet med Williams, delvis ifrån Brooks i sin artikel "The 'force-field' of melodrama", men pekar ut den revisionism som Brooks ägnar sig åt som en problematisk aspekt av hans argumentation (Cunningham 2000, 197f). Samma kritik skulle därtill kunna framföras gentemot Williams. Men även Cunningham ägnar sig åt liknande revisionism då han pekar ut filmer som *Mean streets*, *Taxi driver* och *The exorcist* som melodramer. Och är frågan "revisionism eller inte" ens viktig? Spörsmålet rör väsentligen huruvida den narrativa strukturen ses som begreppets essens, eller om den "ursprungliga" teatergenrens kännetecknande stilmässiga och kontextuella element gör det. I den här uppsatsen utgår jag ifrån det förra påståendet i förhållande till melodramer. Men man skulle lika gärna kunna lösa Cunninghams problem genom att helt enkelt skilja mellan *genren* och *begreppet*, det vill säga den narrativa strukturen: således, framgent åsyftas i den här uppsatsen *begreppet* melodram.

Williams pekar ut fem melodramatiska särdrag (Ibid, 28ff), vilka fungerar som analysverktyg för att avgöra huruvida en berättelse är ett melodram:

- (1) Melodramen inleds, och vill sluta, i en lycklig ursprungsplats (i bokstavlig och bildlig mening)
- (2) Melodram fokuserar på offerhjältar och på att erkänna deras goda moral (virtue).
Erkännandet av god moral iscensätter den moraliska tydlighet som är nyckel till melodramens känslframkallande funktion.
- (3) Melodramens erkännande av god moral innefattar en pathos- och handlingsdialektik, ett kompromissande mellan "för sent" och "i grevens tid".
- (4) Melodramen lånar från realismen, men realismen tjänar melodramens pathos- och handlingsdialektik genom att göra den senare mindre uppenbar.

- (5) Melodramen framställer karaktärer som förkroppsligar primära psykologiska roller vilka organiseras i manikeiska konflikter mellan ont och gott.

Melodramer blickar alltså tillbaka mot ett lyckligt förgånget, antingen genom att visa eller genom att antyda det, och vill också sluta i ett lyckligt tillstånd. Detta innebär att melodram huvudsakligen framkallar två känslor: antingen sorg/ledsamhet ifall berättelsen slutar olyckligt; eller glädje/tillfredsställelse ifall berättelsen slutar lyckligt. Melodramens hjältar som samtidigt offer är även viktigt för att ge erkännandet av deras moraliska godhet tydlighet; en karaktär man först sett lida är helt enkelt lättare att sympatisera och känna empati med, särskilt i fall där huvudkaraktärens handlingar i sig själva skulle kunna uppfattas som tvivelaktiga; såsom exempelvis brottsliga handlingar eller en hämndaktion.

Denna lista över särdrag, och hela Williams studie är uppenbart strukturalistisk i någon mån; och påminner följaktligen om exempelvis Wrights västernstudie. Vidare när den i viss mån anspråk på att vara universalistisk, att kunna appliceras på nära sagt alla berättelser. Sålunda är Williams undersökning delvis öppen för samma kritik som Bordwell (1988) riktar mot det okritiska användandet av Propps folksageteori inom filmvetenskapen. Kritiken lyder kortfattat så: om en strukturell berättelse-teori är alltför universell, vad är dess värde? Leder de bara till ett banalt konstaterande: att alla berättelser egentligen är melodramer? Detta spørsmål är inte minst relevant i förhållande till västerngenren eftersom de flesta västernfilmer enligt Williams melodramdefinition är melodramer. Williams melodrambegrepp innefattar inte heller bara filmer eller ens fiktiva framställningar: nyhetsrapportering är också melodramatisk, likaså andra icke-fiktiva mediegenrer såsom biografier. Här hämtar Williams stöd hos Christine Gledhill som ju (se ovan i kapitel fyra) hävdar att hela filmstjärnefenomenet väsentligen är en melodramatisk tradition. Det är dock någonting av en vårdslös läsning av Williams att påstå att hon menar att melodramstrukturen bokstavligen är universell – egentligen menar hon tvärtom att den är något *särskilt*, men att den ofta dyker upp i oväntade sammanhang.

Vidare betonar Williams melodrambegreppets retoriska funktion. I hennes framställning bygger hon ett argument som hävdar att melodramens struktur använts genom den amerikanska historien för att övertyga människor om olika ståndpunkter i den för amerikansk inrikespolitik perpetuellt återkommande rasfrågan.

Hon ser det som sagt börja med *Uncle Tom's cabin*, en antirasistisk text, och sedan fortsätta med till exempel D.W. Griffiths film *The birth of a nation* (1915), det vill säga en rasistisk text. Detta växelspel ser hon fortsätta genom historien, och i olika medier; genom bland annat

Show boat (scenmusikal/film), *Gone with the wind* (roman/film), och medborgarrättsrörelsens aktivistiska kampanjer; fram till slutet av 1990-talet då en slags paradoxal kulmen nås i och med rättegångarna mot de vita poliserna som misshandlade Rodney King respektive den afroamerikanske fotbollsstjärnan O.J. Simpson.

I båda fallen orsakade domarna stort missnöje på så att säga ”andra sidan”: den friande domen mot de vita poliser som misshandlat Rodney King och fångats på film orsakade våldsamma kravaller bland Los Angeles afroamerikanska invånare; medan den friande domen mot Simpson på ett liknande sätt skapade stort missnöje bland USA:s ”vita” befolkning.

Några slutsatser man kan dra av detta: Å ena sidan att melodramstrukturen, i och med att dess främsta funktion är att framkalla starka känslor, inte befrämjar en av Jürgen Habermas föreslagen ”kommunikativ rationalitet”, eller deliberativ demokratisk diskurs (jämför Thompson 2001, 314ff). Av Williams exempel framgår ju till exempel att melodramstrukturen genom historien lika gärna har använts för att sprida och popularisera antirasistiska som rasistiska budskap: även om melodramstrukturen fungerar retoriskt genom att övertyga så gör den det inte via rationella medel, vilket måhända i förlängningen öppnar upp för att människor kan övertygas om kort sagt vilka galenskaper som helst.

Jämför med Lakoffs tes angående klimatkommunikationen: är inte Lakoffs tes just att essentiellt ”melodramatiska” argument måste till för att övertyga människor om rimligheten och den vetenskapliga realiteten av klimatförstöringar?¹⁰

Bör en sådan praktik ifrågasättas? Ty Williams menar också, och jag instämmer, att det är viktigt att inte låta sig, omedveten om melodramens effekt, hur som helst ryckas med varthän den melodramatiska strömmen för en. Jag hävdar därtill att det är farligt. Av det behöver inte följa att vi som människor blir känsllokalla; men att inte automatiskt gå med på en modern ”känslsamhetskulturs” nyckfulla premisser ser jag som en förutsättning för att en reell, fungerande och därtill värdig demokrati överhuvudtaget ska komma till stånd.

¹⁰ Jag är medveten om att jag förvanskar Lakoff något här. Framförallt kan man ifrågasätta att jag påstår att han förespråkar ”melodram” fastän han inte alls nämner begreppet. Å andra sidan kan man med utgångspunkt i Williams matris mycket väl kalla den ”metod” han förespråkar för melodrammässig, så ur det perspektivet är mitt knappast ett falskt påstående; om vi nu inte bestämmer att Williams har fel.

Williams argumentation är hur som helst stark vad gäller dessa retoriska (och melodramatiska) diskurser, som väl får sägas svara mot sina respektive situationer – för att tala med Bitzer – alldeles utmärkt; det vill säga, hennes argumentation är stark såtillvida att de mönster av melodramatiska diskurser som turas om att kräva rampljuset och tillika legitimitet ter sig verkligen förekommande och därmed retoriskt effektiva.

Som en parentes är Donald Trumps nyliga och lyckosamma presidentvalskampanj inte bara understödd av påstådda ”fejkenheter” och ryska hackers, utan också av en benhård melodramatisk diskurs; en diskurs som inte nödvändigtvis cirkulerar kring Trump som person, men däremot kring den berättelse han och hans anhängare väver om nationens och bland annat industriarbetarnas arma öde (de senare vilka ju kan placeras i en motsatsrelation till klimatdiskursens hävdande av industrialismen som en av de största miljömarodörerna).

För att återgå till klimatdiskursen: såsom den definierades ovan så är de melodramatiska elementen, även i den, tämligen uppenbara. Kort: ursprungligen, innan civilisationen och innan alla teknologier och all exploatering rådde ett idealtillstånd på jorden (en lycklig ursprungsplats). Människan har själv orsakat sin egen förestående förintelse, hon kommer att lida om hon inte agerar (offerhjälte). Hopp består om att det inte är för sent att rädda människan och planeten (pathos- och handlingsdialektik). Klimatförändringar är verkliga och därför värda att ta på allvar (realismen tjänar pathos- och handlingsdialektiken). Människan är på en gång både hjälte och bov, god och ond (en manikeisk konflikt). Så: klimatdiskursen är i sig själv ett melodram.

I det här kapitlet har genrebegreppet diskuterats med särskilt fokus på västernfilmer (vars status som speciellt *typisk* genre man emellertid med stöd hos Neale (2000b, 133ff) kan ifrågasätta). Därefter har melodrambegreppet introducerats och diskuterats. Slutligen har melodrambegreppet kopplats både till det klimatkommunikatoriska fältet och klimatdiskursen i sig själv.

6. Leonardo DiCaprio

I den här uppsatsen finns inte utrymme att göra en tillnärmelsevis komplett analys av DiCaprios persona, varken i textuell eller utomtextuell mening; men kanske i synnerhet inte i utomtextuell. I det här kapitlet kommer en hypotetisk dicapriosk persona att föreslås, med huvudsakligt avstamp i hans filmkarriär.

Vad är syftet med att framställa ett förslag av en persona? Att motsvara en hypotetisk individs uppfattning om DiCaprio, eller att uppbåda ett så pass stort, omfattande material att det som utläses därur kan ses som i någon mån objektivt eller ”generaliserbart”? Det senare alternativet är förmodligen omöjligt, medan det förra är möjligt. Men kan man säkerställa att den hypotetiska individ man uppfinner inte är en fullkomligt fiktiv konstruktion?

Förmodligen inte. Således: låt oss närma oss en hypotetisk persona först och oroa oss över dess eventuella irrelevans senare.

DiCaprios karriär som filmskådespelare kan sammanfattas såhär: karriären inleds 1993, med filmen *This boy's life*. Hans stora genombrott kommer med blockbustern och den elvafaldiga Oscarvinnaren *Titanic* (1997). I början av 2000-talet inleder han ett samarbete med regissören Martin Scorsese vilket hittills resulterat i fem filmer. Under samma period, det vill säga perioden från och med millenieskiftet, jobbar DiCaprio nästan uteslutande tillsammans med så kallade stjärnregissörer (jämför Barker 2003, 9f) såsom Danny Boyle (*The beach*), Steven Spielberg (*Catch me if you can*), Ridley Scott (*Body of lies*), Sam Mendes (*Revolutionary road*), Christopher Nolan (*Inception*), Clint Eastwood (*J. Edgar*), Quentin Tarantino (*Django unchained*), Baz Luhrmann (*The great Gatsby*) och Alejandro Iñárritu (*The revenant*).

Mellan 1993 och 2016 medverkar DiCaprio i 27 biografvisade långfilmer: det vill säga ungefär 1,2 filmer per år. Detta sifferspel kanske bara är just det, en lek med siffror, men kanske säger filmstjärnans filmfrekvens, i kombination med de regissörer hon samarbetar med, något om den ”prestige” hennes karriär omges av?

Daniel J. Boorstin (2006, 83) påpekar att

Some comedians [...] have found that when they have weekly programs they reap quick and remunerative notoriety, but that they soon wear out their images. To extend their celebrity-lives, they offer their images more sparingly – once a month or once every few months instead of once a week.

DiCaprios relativt sparsmakade filmografi kan alltså ses som ett tecken på vilken typ av stjärna han är; eller snarare vilken typ av stjärna han eller hans publicister vill att han ska ses som; det vill säga som en stor, prestigetyngd stjärna. Låt jämföra med Jack Nicholson.

Varför? Blott eftersom jag fördomsfullt identifierar dem som imagemässigt ungefär likvärdiga stjärnor för varsin tid. Nicholson fick sitt genombrott i *Easy rider* (1969); från och med 1969 och 23 år framåt medverkade Nicholson i 28 filmer. Med ord: Nicholson gjorde under samma tidsspann ungefär lika många filmer som DiCaprio.

Säger oss denna slags idrottsstatistiskliknande uträkningar någonting väsentligt beträffande DiCaprios persona? Inte nödvändigtvis, men det ger ändå ännu en fingervisning om den aura av prestige med vilken hans persona omges. Det faktum att DiCaprio inte dyker upp med en ny film mer än någon gång per år, och att filmerna han medverkar i nästan alltid är bland de mest omskrivna och sedda det året; detta ger rimligtvis en helt annan diskursiv effekt än om DiCaprio mellan storfilmerna ställde upp i små independentfilmer eller billiga komedier.

Av det som hittills har framkommit kan dras slutsatsen att DiCaprio å ena sidan är en stor, det vill säga populär, stjärna, men också att han är en stjärna vars prestige, eller *kulturella kapital* för att tala med sociologen Pierre Bourdieu, är högre än andras. DiCaprio är således inte vilken populär stjärna som helst: han är "Hollywood royalty"; det är åtminstone vad hans image påstår (och såsom framkommer i kapitel åtta nedan är detta emellertid inte nödvändigtvis en tolkning som alla gör).

Kanske är det vidare ett tecken på hans rojalistiska images starka fäste bland "allmänheten" att han kan spela *mot* sin ståtliga, modernt dygdiga image (i filmer som *Django unchained* och *The wolf of wall street*) utan att publiken vänder honom ryggen. Jämför med "indianers"¹¹ reaktion till sin favoritskådis John Waynes roll som indianhatare i *The searchers* enligt JoEllen Shively (2000, 348f):

Well, John Wayne might have hated Indians in this movie, but in other movies he doesn't hate them. (Mechanic, age 51) [...] John Wayne doesn't

¹¹ Jag använder termen "indian", likaledes senare "indiankvinna", "indianfru" av brist på alternativ. En alternativ benämning som till exempel "amerikansk ursprungsbefolkning" är förvisso adekvat, men grammatiskt omständlig och därför ibland svår att använda. När det ter sig rimligt har jag använt "ursprungsbefolkning".

like the Indians here because they've killed his brother's family. But in other movies, he's on their side. He sticks up for them. (Foreman, age 56).

Faktum är att jag hävdar att man inte finner en typisk dicapriosk persona i filmer som nämnda *Django unchained* och *The wolf of wall street*, utan hellre i den motsats som dessa osympatiska karaktärer kan sägas diskursivt anspela på. Kanske finner man rent av, ännu år 2017, den enskilt mest konstituerande rollen i DiCaprios persona i genombrottsfilmen *Titanic* (1997). Filmen är onekligen fortfarande populär: när den biografvisades på nytt, 2012, drog den femton år gamla filmen in nära 60 miljoner dollar på den inhemska, amerikanska marknaden; visserligen en spottstyver jämfört med de dryga 600 miljoner dollar den drog in första gången, men ändå en icke oansenlig summa.

DiCaprios karaktär Jack Dawson i *Titanic* kan ses som ett idealiserat, sentimentalt porträtt sett ur en nostalgisk (den åldrade Roses) lins. Men karaktärens öde är också i slutändan tragiskt, i utvidgad mening: han dör. Rollen i *Titanic* kopplar också DiCaprio till en melodramatisk berättelsetradition; exempelvis använder Williams filmen som ett okomplicerat, modernt exempel att applicera sin matris på (se ovan) (Williams 2001, 27ff).

DiCaprios utomtextuella berättelse är däremot till synes inte alls tragisk: hans stjärnstatus steg väldigt tidigt. Innan han fyllt tjugo var han en av världens mest populära filmstjärnor; i och med *Titanic*:s enorma succé och samtidens stora mediefokus på hans person (jämför Marshall 2006b, 320) kan man åtminstone slutleda sig till det. Därefter har hans karriär, som sagt, mestadels bestått av *prestigefyllda* storfilmer: det vill säga, inte nödvändigtvis filmer som motsvarar *Titanic*:s monsterbudget, dess fokus på specialeffekter eller dess popularitet; men likväl filmer som når stor *publicitet*, inte minst (kan man förmoda) på grund av DiCaprios egen medverkan.

DiCaprios klimatengagemang framstår vidare som den mest framträdande aspekten av hans utomtextuella persona. Visst skvallras det om honom, likväl som det spekuleras om olika kärleksaffärer. Men inte på ett sätt som skulle utmärka DiCaprio mer än någon annan likvärdig stjärna.

När DiCaprio i januari 2016 vann en Oscar som bästa manliga huvudroll för sin insats i *The revenant* ägnade han sitt tacktal åt att prata om klimatförändringar. Och när *TT Nyhetsbyrån* den 13 januari 2017 under rubriken "Stjärnornas hyllning till Obama" skriver om "kändisar som hyllar USA:s avgående president" identifierar man DiCaprio som "filmstjärnan och

miljöaktivisten”. Detta förefaller alltså vara hans två mest utmärkande egenskaper i offentligheten. I övrigt har hans privatliv inte ”skakats” av någon påfallande skandalbävning: när han intervjuas i lättsamma pratshower som *Late show with David Letterman* eller *The Oprah Winfrey show* pratar han antingen om sina filmer eller om ”klimatet”.

Sålunda finns i hans *personliga* biografi relativt få melodramatiska element, åtminstone inte mer än vad som finns i alla ”stjärnors” biografier (enligt Gledhill, se ovan).

6.1 DiCaprio och västerns

Vilken koppling har DiCaprio till västerngenren, det vill säga utöver *The revenant* som analyseras i uppsatsens nästa kapitel? Egentligen har han därutöver endast medverkat i två renodlade västernfilmer, varav den ena tidigt i karriären: *The quick and the dead* (1995) och *Django unchained* (2012). Den relativa ovanan vid västerngenren kan förklaras av att genren i sig varit tämligen ovanlig under spannet av DiCaprios karriär, samt att genren vanligtvis inte ses som särskilt prestigefull (jämför diskussionen av DiCaprios prestigefyllighet ovan).

Men fler bland DiCaprios filmer kan associeras till västernteman: *Gangs of New York* (2002) utspelar sig visserligen inte i väst, utan i öst, men skildrar likväl samma historiska period som många västernfilmer; det vill säga tiden före, under och efter det amerikanska inbördeskriget. *Body of lies* (2008) är en krigsfilm som utspelas i samtida Irak, men likaledes tidigare amerikanska krigsfilmer som skildrar samtida skeenden, såsom exempelvis *The green berets* (1968), gör filmen bruk av en rad västernklichéer: irakierna får inta rollen som indianer medan DiCaprio och Russel Crowe är civilisationens representanter som bemästrar ”vildarna”. Om spänningsfilmerna *The departed* (2006) och *Blood diamond* (2006) kan man säga liknande saker: i synnerhet *Blood diamond* kan sägas använda en samtida afrikansk miljö för att återuppliva gamla västernkonventioner.

Sammanfattningsvis kan sägas att DiCaprios filmografi knappast överflödas av västernikonografi, men att genren och stjärnan ändå inte är helt främmande för varandra.

6.2 Samlade intryck

Det här kapitlet har åtminstone preliminärt visat att DiCaprios persona å ena sidan kan associeras till en prestigefylld image eller ett bourdieuskt kulturellt kapital, samt att en koppling till både melodrambegreppet och västerngenren kan påvisas, även om inget av dem ter sig synnerligen starkt förknippade med just DiCaprio. Kanske kunde man hävda att

DiCaprios persona egentligen kännetecknas, likt exempelvis Robert De Niros, av att vara tämligen intetsägande utanför filmrollerna: kanske underlättar detta till och med den diegetiska¹² realismen i filmer där DiCaprio medverkar: han *blir* i någon mån sin roll.

Detta gäller dock inte alla hans filmer. Ett exempel: *Revolutionary road* (2008) återförenar, efter ett drygt decennium, DiCaprio med sin *Titanic*-motspelerska Kate Winslet i en, åtminstone tematiskt, helt annorlunda film än deras första tillsammans; att denna film präglas av den tidigare filmens skugga ter sig ganska självklart.

I en film som *The revenant* däremot där DiCaprio spelar en typ av karaktär som han aldrig tidigare spelat, och ser ut på ett sätt han sällan gjort med både långt hår och skägg; kanske försvinner ”stjärnan” DiCaprio mer i en sån film och *blir* i publikens ögon sin karaktär (jämför Gledhills och Naremores teser ovan i kapitel fyra)?

Närmast följer analysen av *The revenant*.

¹² Dieges är ett filmvetenskapligt begrepp som åsyftar den aspekt av en film som rör den fiktiva världen. Sålunda är någonting icke-diegetiskt när det *inte* existerar i den fiktiva världen; en filmstjärnas persona är ett exempel på någonting icke-diegetisk.

7. The Revenant

I det här kapitlet analyseras filmen *The revenant*. Först refereras handlingen mestadels, sedan följer analysen.

Filmen inleds med en stillsam, poetisk sekvens vilken så småningom övergår i en fartfylld actionscen. Detta mönster – från stilla dröm- eller naturscener, till fartfyllt kaos – återkommer genom hela filmen. De vita pälsjägarnas läger, beläget intill en flod, attackeras av indianer i en sekvens som tematiskt påminner mycket om ”klassiska” västernfilmer såsom *The searchers*; i synnerhet speglas en scen i *The searchers* där indianerna kommer ridande, på led över en bergskam. ”Spegla” är emellertid fel ord, eftersom det inte rör sig om en kopia av scenen ur den äldre filmen: i *The searchers* görs en visuell poäng av den formationsartade likheten mellan indianerna och de vitas skallgångskedja; i *The revenant* framstår indianerna som organiserade, medan de vita pälsjägarna rusar omkring som yra höns. Följaktligen något av ett brott mot traditionen.

Tidigt blir det uppenbart att berättelsen fokuserar på två karaktärer och en manikeisk konflikt mellan dem; den ena god den andre ond: den erfarna jägaren Hugh Glass (DiCaprio) respektive Fitzgerald som spelas av Tom Hardy.

Av filmens inledande (stillsamma) bilder, samt tillhörande berättarröst framgår – om än en förstagångstittare kanske inte hinner uppfatta allt – att DiCaprios karaktär har levt tillsammans med indianer, har en fru och en son.

Hardys karaktär introduceras när han står med ryggen vänd mot kameran, i motljus, och urinerar. I klippet precis innan har DiCaprio avlossat ett skott i skogen och skjutit en älg. Fitzgerald (Hardy) vänder sig om, svär och beklagar sig över Glass dumhet. Således framhävs denna karaktärsmissiga dikotomi tämligen omedelbart, under filmens första fem-tio minuter.

Tjugofem minuter in i filmen (den totala spellängden är två timmar och 36 minuter), efter att Glass, Fitzgerald och de andra pälsjägarna lyckats fly från indianernas attack blir Glass – vandrande ensam i skogen – attackerad av en grizzlybjörn. Han blir allvarligt skadad, men lyckas döda björnen och överlever själv.

Fitzgerald kommer överens med de andra pälsjägarna att (mot betalning) stanna kvar tillsammans med den döende Glass, hans son och en annan yngling; och ge denne en värdig begravning.

Det engelska ordet ”revenant” betyder ”person som återvänt, i synnerhet förment från de döda” (min översättning; *Oxford*). Fitzgerald dödar Glass son framför hans ögon, lurar den andre ynglingen och lämnar Glass ensam i den tilltagande vinterkylan att dö i en halvtäckt grav.

Filmens mexikanske regissör Alejandro G. Iñárritu har en säregen visuell stil med många, långa kameraåkningar och överlag en flödande visuell stil: kameran förefaller sväva fritt i luften, raka motsatsen till de tämligen rigida och noggrant övervägda kompositionerna (inte med det sagt att kameraarbetet i Iñárritus filmer inte är noga övervägt) i exempelvis John Fords västernfilmer såsom nämnda *The searchers* och *The man who shot Liberty Valance* (1962).

Filmens stil kan vidare estetiskt sammankopplas med andra ungefärligt samtida ”prestigefilmer”, jag använder epitetet prestigefilm eftersom båda de följande filmerna, liksom *The revenant*, belönades med Oscarsstatyetter: dels Iñárritus egen *Birdman (or the unexpected virtue of ignorance)* (2014) samt Iñárritus landsman Alfonso Cuaróns *Gravity* (2013).

Parallellt med huvudintrigen med Glass/Fitzgerald följer vi också en grupp indianer vars ledare letar efter sin kidnappade dotter. Således en omkastning av intrigen i *The searchers* i vilken en vit flicka kidnappas av indianer och Wayne och hans medryttare letar efter henne.

För att härvid koncist sammanfatta resten av *The revenant*:s intrig: Glass vaknar upp i sin grav; återhämtar sig så småningom smått mirakulöst; återvänder – efter att bland annat ha överlevt en simtur i en iskall och strid ström, ett handlöst fall nerför ett stup och flertalet eldstrider – till pälsjägarnas fort; varefter en klimaxartad jakt efter Fitzgerald, hans sons mördare, följer.

På vägen hinner Glass också bli vän med en indian som med hjälp av ”primitiv” medicin (det vill säga, motsatsen till modern medicin) räddar hans liv. Därefter finner Glass indianen brutalt mördad av en grupp fransmän¹³. I dessa fransmäns läger finner Glass en tillfångatagen indian kvinna som han fritar. Denna kvinna visar sig också vara biintrigens indianhövdings kidnappade dotter.

¹³ Kanske kan även detta, välvilligt, ses som en blinkning till scenen i *The searchers* där Wayne och Jeffrey Hunter finner den senares ”indianfru” (squaw) mördad.

Av flertalet drömsekvenser framgår att Glass en gång i tiden levtt ett lyckligt liv tillsammans med sin döda ”indianfru” och deras son. Filmen avslutas, efter att Fitzgerald dräpts (av indianhövdingen, efter att först ha besegrats av Glass i en fysisk konfrontation), med att Glass/DiCaprio ser sin döda fru framför sig varefter han stirrar länge rakt in i kameran innan bilden tonar till svart. Man kan förmoda att Glass ”ger upp” och så småningom dör, men slutet förblir öppet; kanske reser han sig upp och återvänder till civilisationen.

Hittills har jag mestadels refererat filmens handling, dess intrig. Ovan nämnde jag dock filmens stilmässiga och estetiska aspekter, och pekade ut dem som besläktade med andra samtida ”prestigefilmer”. Att filmens intrig därtill passar väldigt väl in i Williams melodrammatris torde redan här vara uppenbart. Ursprungsplatsen (familjen), den manikeiska konflikten (Glass/Fitzgerald), pathos- och handlingsdialektiken (”för sent” att rädda sonen; återvänder och uppnår hämnd ”i grevens tid”), realismen (de autentiska miljöerna; se nästa stycke), offerhjälten (Glass lidande som understödjer den moraliska tydligheten i hans hämndaktion).

Härvid vill jag reflektera över naturens roll i filmen. Filmens diegetiska (fiktiva) berättelse äger rum någon gång i början av 1800-talet. Den stora majoriteten av scenerna utspelas i vildmarken, skog och berg, eller provisoriska läger. Även pälsgjärgarnas fort framstår som tämligen provisoriskt. Större delen av filmen utspelar sig också i ett kritvitt snölandskap. De flesta av de ofta spektakulära naturmiljöerna i filmen är också autentiska. Sålunda ges filmen en väldigt realistisk prägel.

Om vi tillfälligt släpper melodramtråden: med DiCaprios extra-diegetiska klimatengagemang i åtanke: kan man skönja ett förhållningssätt till naturen som skiljer sig från traditionella västernfilmer?

Ifall vi börjar i den traditionella åndan: västernfilmer har ofta gestaltat historien (eller myten) som väsentligen progressiv och därtill teknologiskt progressiv. Den västliga gränslinjens förflyttning har setts som synonym med civilisering och upplysning; den vite mannens exploatering av jordens resurser likväl som utrotningen av landets ursprungsbefolkning har förknippats med hjältemod och sympatisk driftighet. Sålunda kan man också säga att västernfilmer likaledes mycket annan populärkultur har normaliserat en diskurs vilken ser miljöförstöring som en mänsklig rättighet (jämför Marx 1964). En diskurs vari skövlandet av skog och byggandet av stora, bolmande fabriker framstår som eftersträvansvärda framsteg.

Därmed kan man också se västerngenren som traditionellt diskursivt oppositionell i förhållande till klimatkursen såsom den definierades ovan i kapitel tre).

Bryter *The revenant* från denna västernfilmens diskursiva tradition? Det kan förvisso framstå som underförstått och aprioriskt att så är fallet, men låt oss ändå söka svar på frågan.

Som Neale och andra påpekade redan kring millenieskiftet var det längesedan västernfilmen existerade som en regelrätt, massproducerad genre (jämför Neale 2000b, 142). Snarare har västernfilmer sedan 1970-talet mestadels förhållit sig mer eller mindre reflexiva i förhållande till den ”ursprungliga” mytologin eller genretraditionen. Termen ”revisionistvästern” användes för att beskriva filmer som *The wild bunch* och *The hired hand* (1971), men kom efterhand att bytas ut mot blott ”västern”.

Som sagt, det har gått lång tid sedan den förment ”klassiska” västerngenren underhöll breda folklager runtom i världen: påverkar det den retoriska styrkan i en film som *The revenant*:s avsteg från genrens konventioner? Låt säga att de stundom ironiska blinkningarna till *The searchers* är avsiktliga: hur kommunikativa är de då? Ty förmodligen har ytterst få under en viss ålder och utanför en viss intressekrets sett den refererade filmen.

The searchers är förövrigt en film som i sig avser att vara revisionistisk: Waynes karaktär Ethan Edwards är en rasist som hatar indianer och som i ljuset av det, i filmen, framstår som trångsynt och osympatisk. Men filmen och regissören Ford har också kritiserats för att via berättelsen inte ta tillräckligt tydligt avstånd från sin rasistiska huvudkaraktär; och att därmed vidmakthålla och normalisera den rasism som filmen avser att ta avstånd ifrån. Och denna kritik kunde mycket väl ta avstamp i Waynes persona (jämför Shively 2000, 349): eftersom åskådarna vanligen tycker om Wayne tycker de också om den diegetiske rasisten Wayne.

Jämförelsen haltar visserligen eftersom DiCaprio i *The revenant* inte alls spelar någon rasist och inte heller en osympatisk karaktär. Men spelar han en miljövän? Han spelar onekligen en karaktär som är ”vän” med naturen: han känner den väl och överlever i den under omständigheter som de flesta troligen inte skulle göra. Han är också vän med indianer vars kultur stereotyp kan ses som mer ”miljövänlig”: det vill säga den saknar ambitioner att bemästra eller exploatera naturen mer än nödvändigt. Samtidigt är DiCaprio/Glass delaktig i pälsjakten, onekligen ett exploaterande av jordens resurser; utrotandet av djurarter. Å andra sidan: jagade inte ursprungsbefolkningen djur för deras pälsar också, om än kanske inte i

samma systematiska och vinstdrivna utsträckning? Å än en annan sida så framgår inte detta senare påstående ur filmens diskurs.

I en drömsekvens står DiCaprio/Glass framför en gigantisk hög med djurkranier. I dokumentären *Before the flood* diskuterar DiCaprio och Iñárritu ett autentiskt fotografi föreställande samma sak. I dokumentären kommenterar de båda hur ignoranta ”de”, det vill säga verklighetens pälsjägare, var; de förundras över att de inte förstod vad de höll på med. I *The revenant* är betydelsen av denna scen mindre uppenbar och kräver måhända de förkunskaper som dokumentären ger för att kopplas samman med en modern diskurs om djurarters försvinnande och utrotande. Sålunda kunde man också återkoppla till kritiken mot *The searchers*: tar filmen tillräckligt tydligt avstånd till de ”ignoranta” pälsjägarna för att kritiken mot dem ska förmedlas vidare till filmåskådaren?

En pikant fråga att ställa till *The revenant*, som jag tyvärr inte sitter inne med svaret på, är huruvida filmen, i Slotkins och Wrights anda, kan sägas bearbeta ett samtida – måhända globalt snarare än nationellt – trauma; ja, vilket då i så fall? För att fortsatt lägga sig i dialog med Slotkin (och egentligen hamna utanför den här uppsatsens ämne): lyckas *The revenant* med det som tidigare revisionistvästerns enligt honom inte lyckas med; det vill säga att demaskera gamla idealiserade myter om den vite, manlige äventyraren? DiCaprios karaktär kombinerar förvisso flera generiska, västernassocierade karaktärstyper: mannen-som-känner-indianer, den-rättfärdige-hämnnaren, mannen-med-ett-dunkelt-förflutet. Men det är svårt att påstå att karaktären (och filmen) därmed bryter mot de konventioner som den utan frappant värddnad bearbetar. Man kan vidare, till exempel med utgångspunkt i Shivelys etnografiska artikel (se ovan), fråga sig om frågan överhuvudtaget är så viktig som ”de lärda” ibland hävdar.

Vidare kan man fråga sig om DiCaprios eventuellt intetsägande (förutom klimatengagemanget) persona, som föreslogs i summeringen av kapitel sex ovan, och hans tendens att försvinna in i sin roll (jämför diskussionen av melodram och skådespelare i kapitel fyra); ytterligare försvagar klimatdiskursens subtila närvaro i filmen, till förmån för filmens starka melodramatiska intrig med den manikeiska konflikten mellan Glass och Fitzgerald i centrum. Man kunde också hävda att publikens möjligheter att rationellt begrunda den ignorans bland pälsjägarna som DiCaprio och Iñárritu diskuterar (se ovan), vilken också huvudkaraktären Glass kan sägas representera försvagas av det faktum att den melodramatiska intrigen gör att åskådaren känner och sympatiserar med honom.

Det här kapitlets analys av *The revenant* har visat att filmen faller ganska enkelt på plats inom ramen för Williams melodrammatris; kapitlet har vidare antytt att filmens klimatdiskursiva koppling är tämligen subtil och därför i hög grad dold bakom filmens pathos- och handlingsdialektiskt drivna hämndintrig.

8. Before the flood

Before the flood är en dokumentär som informerar om klimatförändringar och målar upp en ganska mörk bild av mänsklighetens presumtiva framtid.

Dokumentärens visningskontext är inledningsvis relevant att beakta. Fastän filmen biovisades på filmfestivaler i Kanada, USA och Storbritannien, samt biovisades reguljärt i begränsad utsträckning i USA och Storbritannien; så är filmens huvudsakliga visningskontext tvåfaldig: å ena sidan kabeltevekanalen National Geographic och å andra sidan kanalens *youtubekanal* där dokumentären (under några veckor) låg uppe i sin helhet. Enligt nyhetssajten Deadline ”nådde” dokumentären 30 miljoner tittare världen över (Gerard 2016). Följaktligen sågs den av många; ett uttryckligt syfte med att sprida dokumentären så brett var vidare att påverka det samtida, amerikanske presidentvalet och se till att klimatfrågan togs på allvar i diskursen kring detsamma (Sharp 2016).

I *Before the flood* reser DiCaprio jorden runt och intervjuar klimatforskare, klimatjournalister och makthavare som Barack Obama, John Kerry och påven Franciskus; sålunda är DiCaprio inte den enda ”celebriteten” i filmen. Därtill består filmen av ett digert, ibland spektakulärt bildinnehåll, många svepande flygbilder över, något så när, idyllisk natur, skövlad/exploaterad natur och rykande industriområden. Skådespelaren och regissören Fisher Stevens regisserade dokumentären; denne vann också en Oscar för en annan natur/djurrättsdokumentär, *The Cove* (2009), som han producerade.

För att tala med Bill Nichols (se kapitel fem ovan) kombinerar filmen deltagande, performativa, expositoriska och poetiska modus¹⁴. Delar av filmen beledsagas av DiCaprios expositoriska berättarröst. DiCaprio intervjuar och deltar själv som en slags ”social aktör” framför kameran. Filmens klippning är poetisk, rytmisk: ömsom snabb – i montage som åtföljs av berättarröst eller musik – och relativt långsam i intervjuscener. Vissa intervjuer sker utan DiCaprios audiovisuella medverkan – i dessa fall tittar intervjupersonen rakt in i

¹⁴ Nichols pekar ut sex modus som kännetecknande för olika typer av dokumentärfilmer: deltagande modus innebär att människor intervjuas; performativt innebär att filmskaparen framträder som en karaktär eller ”social aktör”; expositoriskt gör bruk av en objektiv, förklarande berättarröst; poetiskt en rytmisk klippning; medan reflexivt modus uppmärksammar dokumentärfilmens konventioner och observationellt kännetecknas av att kameran framställer ”verkligheten” som om den (kameran) inte var närvarande (jämför Nichols 149ff).

kameran och pratar utan att några frågor hörs på filmens ljudspår. Så långt rent stilmässiga aspekter.

Filmens kommunikativa och retoriska syfte är att informera och engagera åskådaren om och i klimatfrågan. Tidigare i uppsatsen har antytts, med avstamp i Lakoffs och Williams teser, att melodramstrukturen och dess retoriska funktion kanske är särskilt väl lämpad att använda inom kontexten av klimatkommunikation: dels genom att strukturen i sig förefaller retoriskt effektiv i en rad sammanhang; dels eftersom själva klimatdiskursen redan i sig själv är ett melodram (se slutet av kapitel fem). Gör dokumentären uppenbart bruk av melodramatiska berättelseelement? Jag inleder med ett referat av några nyckelaspekter av filmen.

Filmens inleds på ett stilmedvetet sätt. Kameran panorerer över en triptyk¹⁵, *Ljuvligheternas trädgård* (1517), av den nederländske konstnären Hieronymos Bosch föreställande människorna och djuren på jorden i tre bibliska skeden: det ursprungliga, förment dygdiga och naturliga paradiset; den depraverade och syndiga tiden före syndafloden (den del av tavlan som ger dokumentären sin titel och som däri avses symbolisera vår tid); och slutligen ett lugubert inferno inspirerat av apokalypsen såsom den beskrivs i uppenbarelseboken. Över dessa bilder berättar DiCaprios berättarröst att hans barndoms sovrum var tapetserat med en faksimil av denna triptyk, samtidigt som stillsamt dramatisk, nästan new-age-artad musik hörs i bakgrunden av ljudspåret. DiCaprio berättar även andra biografiska detaljer från sin barndom såsom att hans far var engagerad i sjuttioalets amerikanska ”counter-culture”.

Bosch framställning av den yttersta dagen tonar sedan över i en rörlig, fotografisk bild av den mörka röken ur en industriskorsten; på ljudspåret blir musiken hotfullare, mer förebådande samtidigt som vi hör otydliga röster från nyhetssändningar överlappa varandra med domedagslika rapporter om diverse naturkatastrofer. Denna audiella inramning fortsätter medan filmens förtexter visas över fler klipp i ett snabbt, rytmiskt klippt montage. Det visuella materialet visar bland annat autentiska, suddiga bilder från olika slags naturkatastrofer; översvämningar, orkaner, skogsbränder; varvat med professionellt fotade bilder av fler industriskorstenar och väderkartor. Med andra ord aktiveras den slags klimatkommunikatoriska domedagsretorik som vi känner igen från McKibbens (*Naturens*

¹⁵ Det vill säga en tredelad, men tematiskt samhörig tavla, inhyt i ett altarskåp med ett fast mittparti och två flyglar.

undergång) och andra bästsäljande författares böcker. Denna inledning lånar även en viss skräckfilmestetik i audiovisuell mening.

Efter denna dramatiska inledning följer en stillsam scen där DiCaprio talar inför FN:s ledare i New York. Därefter fortsätter filmen med att blanda dramatiska montage och grafiska sammanställningar ljudsatta med musik och berättarröst, med stillsamma intervjuscener.

I filmens sista intervju träffar DiCaprio påven Franciskus i Vatikanstaten och överlämnar en bok innehållande ett fotografi av triptyken som visades i filmens inledning. DiCaprio berättar samma historia för påven som hans berättarröst gjorde tidigare i dokumentären.

Filmen avrundas med att DiCaprio åter talar inför FN:s ledare; flera av de makthavare han intervjuat under filmen visas i närbild som åhörare. Sista bilden innan eftertexterna är en översiktlig bild av *Ljuvligheternas trädgård* under en textskylt som uppmanar tittare att lära sig mer och agera (take action) via filmens hemsida.

Dokumentärens sätt att – via intervjuer, bilder, berättarröst – argumentera kring klimatfrågan kan inledningsvis sägas väl motsvara den definition av klimatkursen som föreslogs ovan. Således är det också ganska lätt att applicera och till synes bekräfta Williams melodrammatris ovanpå den. Innehåller dokumentären andra textuella element vilka understödjer identifierandet av den som ett melodram?

Sättet på vilket musiken används är exempelvis någonting som ger stöd åt framkallandet av känslor, i synnerhet med tanke på den slags berättelsekonventioner den väcker associationer till (se ovan). Likaledes skänker DiCaprios personliga ”ursprungsberättelse” ett extra melodramatiskt element eftersom den, via anekdoten om Bosch triptyk, på ett indirekt sätt kopplar klimatkursens melodramatiska berättelse till en specifik person/aktör; det vill säga: DiCaprios berättarröst förlänar tavlan med ett nostalgiskt skimmer, samtidigt som tavlan fungerar som en metafor för klimatkursen; DiCaprio oroar sig över de förestående och föreliggande klimatförändringarna och fungerar i dokumentärens narrativa konstruktion också som en slags hjälte. Jag ser detta som en slags tautologisk effekt i det att ovanpå den melodramatiska berättelsen i tavlan och klimatkursen läggs DiCaprios personliga nostalgi/rädsla och så vidare; och dessa element förstärker och konkretiserar varandra. Jag medger att detta kanske är långsökta, men det är så jag tänker.

Ty om något försvagar klimatkursens melodramatiska dragningskraft, för att tala med Cunningham som ser melodramen som ”kraftfält”, så är det att berättelsen vilken kursen

innefattar i slutändan förblir abstrakt. I klassiska melodram är konkreta personers livsöden som regel i fokus. Genom att medelst metaforik koppla diskursens abstraherade offerhjärte till en specifik person förtydligas diskursens pathos- och handlingsdialektik och således också dess retoriska effektivitet.

Klimatkommunikationsbloggaren George Marshall (2016) pekar dock, som en kontrast till mina resonemang, ut miljöfrågans politiska polarisering, i synnerhet i USA, mellan liberaler och konservativa som en komplicerande aspekt vilken han menar att *Before the flood* lyckas dåligt med att förhålla sig till. Han menar att ett återkommande problem vad gäller kommunikerandet av klimatfrågan är att nå bortom de politiska blocken som tenderar att vara lufttäta. Och visst är det viktigt att se att klimatkursen inte existerar i ett vakuum. Tvärtom samsas den med flertalet konkurrerande diskurser. Likaledes är klimatkursen inte den enda som uppvisar melodramatiska drag och som därmed kan förmodas vara väl ämnad att övertyga.

Marshall stör sig vidare bland annat på att DiCaprio framstår som *elitistisk* i dokumentären ty han endast rör sig i ”maktens korridorer” och intervjuar makthavare eller andra inflytelserika personer (celebriteter skulle man också kunna säga). Han menar att filmen ignorerar den förhandenvarande tidsandan av utbredd cynism och skepticism gentemot politiska ledare och institutioner (jämför Ibid). Marshall uttrycker sålunda ett alternativt perspektiv beträffande vad jag ovan beskrivit som ”prestige”; det vill säga, beskrivit med en ganska positivt laddad terminologi och därtill som någonting fördelaktigt. Är den aspekten, enligt mig en av de mest framträdande, av DiCaprios persona kanske en nackdel i det klimatkursiva sammanhanget? Å andra sidan kan man undra vilka Marshall menar omfattas av denna ”tidsanda”. Han själv?

Den av Marshall påstådda politiska polariseringen utmynnar i att i stort sett endast ”liberala” röster, enligt honom, kommer till tals i filmen; sålunda menar han att filmens möjlighet att nå ut med sitt allmänmänniska budskap till en verkligt global publik försvagas. Ur det perspektivet kunde man hävda att filmen, sedd som retorisk diskurs, misslyckas med att uppfylla sitt syfte – att övertyga – eftersom den inte förmår penetrera doxan i gruppen man egentligen torde göra gott i att försöka nå – det vill säga de som ännu inte övertygats.

Filmen ”publicerades” alltså i samband med presidentvalet med uttrycklig avsikt att påverka utgången av detsamma. Presidentkandidaten Trump gjorde sig vidare känd som klimatkörare – åtminstone flörtade han upprepade gånger med dylika tankevärldar; och som parentetiskt nämndes ovan så bär även Trumps anhängare på en berättelse med stark

melodramestetik; kanske till och med starkare än klimatsdiskursens eftersom arbetslösa industriarbetares vedermödor ju är bra mycket konkretare än klimatforskarens siffror; och därmed kanhända lättare att smälta. Förutsatt att man nu köper tesen att melodram fungerar bättre ifall de är konkreta.

Kan det sålunda vara så att *Before the flood*:s uppenbart melodramatiska berättelse i egenskap av retorisk diskurs trumfas av en ännu mer melodramatisk diskurs i den retoriska situation som utgör dess samtida kontext?

I det här kapitlet har dokumentären *Before the flood* analyserats medelst utgångspunkt i melodrambegreppet och Bitzers retoriska situation. Att *Before the flood* effektivt gör bruk av melodramstrukturen och att den därmed torde vara retoriskt effektiv i sin argumentation verkar å ena sidan ganska klart; å andra sidan innebär måhända konkurrensen från andra, samtida, *motsträviga* diskurser – vilka händelsevis också är melodramatiska – att dokumentärens möjlighet att besvara sin retoriska situation försämras.

9. Summerande diskussion

Låt oss härvid återvända till uppsatsens tudelade frågeställning: vilken retorisk funktion fyller DiCaprio i klimatdiskursen? Och: hur manifesteras denna funktion i de analyserade filmerna? Frågorna är kanske generella, och i viss mån redan besvarade. Men låt oss ändå dröja vid dem en stund till.

Såsom den första frågan är ställd söker den funktionen som DiCaprio fyller *i* diskursen. Frågan ter sig emellertid annorlunda om vi byter ut *i* mot *för*. Inom diskursen fyller DiCaprio en funktion som tämligen enkelt kan synliggöras och plockas isär (se nedan). Utanför diskursen är DiCaprios diskursiva (retoriska) funktion betydligt oklarare. Det faktum att klimatförnekaren Trump vann valet i USA ger (oaktat hans övriga politik) en antydning om hur långt klimatdiskursen är från att, såsom Lakoff och andra tycks önska, *internaliseras*.

The revenant kan – med dess Oscarvinster, goda kritik och adekvata kommersiella framgång – ses som ett exempel på ett fall i vilket DiCaprios persona, i samspel med andra relaterade diskursiva formationer såsom västerngenren, melodramen och även DiCaprios utomtextuella klimatengagemang, är till gagn för ”diskursen”; i synnerhet med tanke på att den kommersiella vinsten och det professionella erkännandet är vad som, i synnerhet för Hollywood-filmer (jämför Sklar 1994), primärt står på spel. Å andra sidan kan melodramstrukturens starka fäste i filmen ses som något vilket subtilitetsgör *klimatdiskursen* och dess framträdande ur filmens diskurs.

I *Before the flood*:s fall är det alltför enkelt att mäta dess tittarantal och därur dra slutsatsen att projektet var lyckat; dels eftersom dokumentären är en del av en större, politisk diskurs; dels eftersom den har ett uttryckligt retoriskt syfte att övertyga (underförstått att omvända skeptiker). Analysen av *Before the flood* uppehöll sig inte mycket vid DiCaprios funktion i den, men ändå föreslogs att DiCaprios medverkan förstärkte den melodramatiska strukturen och därmed – om man följer uppsatsens tidigare resoneman – även torde stärka dess retoriska effektivitet. Ändock kvarstår tvivel kring huruvida diskursen lyckas besvara sin retoriska situation med tanke på vad den senare (situationen) utgjordes av.

I klimatdiskursen fyller DiCaprio funktionen att göra frågan synligt, rent medialt; genom bland annat medierade uttalanden, Oscarstalet och dokumentärfilmen. Samt genom en framgångsrik film som *The revenant* vilken inte minst skapar medialt utrymme för frågan.

Men om DiCaprios retoriska funktion även innebär att han *övertygar* är svårt att säga, och kanske är det därtill onödigt att spekulera i. *Before the flood* ”nådde” bortåt 30 miljoner människor. Alltså synliggjorde den onekligen klimatsdiskursen för väldigt många, vare sig dessa omedelbart övertygades om diskursens riktighet eller inte. Enligt vår tids digitala (siffer-)logik är det kanske allt som räknas.

En paradox som synbarligen framträder ur dessa (kanhända felaktiga) resultat är att i båda filmerna som analyserats så undergrävs den melodramatiska klimatsdiskursen av andra, *mer* melodramatiska diskurser.

I denna summerande diskussion har jag inte berört den tvivelaktiga klokheten i att tillåta melodramstrukturen och andra känslösamma argumentationstekniker ta överhanden. Detta eftersom denna tes inte omfattas av forskningsfrågorna, men detta är ändå en viktig, problematiserande poäng vilken resultatet bör tolkas utifrån.

10. Sammanfattning

Den här uppsatsen har undersökt Leonardo DiCaprios retoriska funktion i klimatskursen med speciellt avstamp i två av hans filmer som ansetts särskilt relevanta i förhållande till hans samtida uppdrag som FN:s fredsbudbärare med syfte att informera om klimatfrågan: *The reventant* och *Before the flood*.

Undersökningen har utförts mot bakgrunden och med hjälp av ett antal analysverktyg och teoretiska utgångspunkter. Forskningsfälten klimatkommunikation och celebritetsstudier har utgjort viktiga utgångspunkter, medan melodrambegreppet och den retoriska situationen har varit de viktigaste analysverktygen. Även västerngenren har beretts stor plats, inte minst på grund av det faktum att *The reventant* är en västernfilm.

Melodrambegreppet, vars retoriska funktion betonats, har sammankopplats med både klimatskursen och västerngenren samt Lakoffs klimatkommunikatoriska tes. Vidare har DiCaprios personas förhållande till dessa diskurser och begrepp diskuterats.

Uppsatsens analyser har visat att melodrambegreppet är centralt för både klimatskursen och de analyserade filmerna. Och att DiCaprios persona samspelar med dessa aspekter. Samtidigt har frågetecken rests kring huruvida detta nödvändigtvis innebär att de retoriska diskurserna (filmerna) besvarar sina respektive situationer. Snarare antyder analysresultaten att den melodramatiska klimatskursen, såsom den kommuniceras via filmerna, ironiskt nog trängs undan av *mer* melodramatiska diskurser.

11. Förslag på fortsatt forskning

I det här kapitlet kommer jag att presentera några förslag på fortsatt forskning.

Melodramforskningen är redan en tämligen välbeforskad genre, inte därmed sagt att mer forskning skadar. Melodramens roll i Donald Trumps valkampanj, som ovan i förbifarten åberopats, är ett väl så gott förslag på ett forskningsämne som Trump ur ett celebritetsperspektiv: vad händer när den maktlösa eliten *blir* makten?

Att i vår tids snabba teknologiska vändningar ompröva tidigare forskningsrön genom att göra återbesök i tidigare välbesökta men numera dammiga och övergivna korridorer tror jag är ytterst väsentligt, viktigt och värdefullt. Hur påverkar ”nya medier” – en term som motsägelsefullt nog är gammal – vår sociala verklighet; våra förutsättningar att kommunicera invecklade och oförutsägbara tankar och idéer? Och hur påverkar det celebriteternas roll i samhället; blir vi alla celebriteter i våra egna liv?

Ur ett klimatkommunikatoriskt perspektiv vore det, med utgångspunkt i den här uppsatsen, därtill spännande att med högre precision och i större detalj dyka djupare ner i exakt hur DiCaprio fungerar i förhållande till det bredare klimatkommunikationsfältet och klimatdiskursen. Jag tror nämligen att den här uppsatsen är något på spåren, men för att tron ska förvandlas till vetande krävs en större, grundligare undersökning. Till att börja med en egen, fullödig undersökning av personan.

I det här kapitlet har jag presenterat några förslag på fortsatt forskning.

12. Referenser

Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (1996). *Upplysningens dialektik*. Göteborg: Daidalos.

Alberoni, Francesco (2006). The powerless 'elite': theory and sociological research on the phenomenon of the stars. *The celebrity culture reader*. London: Routledge.

Aristoteles (2012). *Retoriken*. Lund: Studentlitteratur.

Austin, Thomas (2003). Men in suits: costume, performance and masculinity in the Batman films. *Contemporary Hollywood stardom*. London: Arnold.

Barker, Martin (2003). Introduction. *Contemporary Hollywood stardom*. London: Arnold.

Boorstin, Daniel J. (2006). From hero to celebrity: the human pseudo-event. *The celebrity culture reader*. London: Routledge.

Bordwell, David (1988). Appropriations and improprieties: problems in the morphology of film narrative. *Cinema journal* 27 (3). Champaign: Univ. of Illinois.

Chakrabarty, Dipesh (2009). The climate of history: four theses. *Critical inquiry* 35 (1). Chicago: Univ. of Chicago.

Coombe, Rosemary (2006). Author(iz)ing the celebrity: engendering alternative identities. *The celebrity culture reader*. London: Routledge.

Cunningham, Stuart (2000). The 'force-field' of melodrama. *Film and theory: an anthology*. Malden: Blackwell.

DiCaprio blir FN:s fredsbudbärare. (2014) *TT Nyhetsbyrå*n. 17 september.

DiCaprio, Leonardo (2014). Leonardo DiCaprio at the UN: 'Climate change is not hysteria – it's a fact'. *The guardian*. 23 september.

Dyer, Richard (1979). *Stars*. London: BFI.

Dyer, Richard (1986). *Heavenly bodies*. New York: St. Martin's Press.

Dyer, Richard (1997). *White: essays on race and culture*. London: Routledge.

Hills, Matt (2003). Putting away childish things: Jar Jar Binks and the 'virtual star' as an object of fan loathing. *Contemporary Hollywood stardom*. London: Arnold.

Geraghty, Christine (2003). *Performing as a lady and a dame: reflections on acting and genre. Contemporary Hollywood stardom*. London: Arnold.

Gerard, Jeremy (2016). Leonardo DiCaprio's 'Before the flood' sampled by 30m+ worldwide for National Geographic. <http://deadline.com/2016/11/before-the-flood-ratings-leonardo-dicaprio-national-geographic-1201847781/> (hämtad 2017-01-18)

Grinde, Janne Lindqvist (2008). *Retorik för vår tid*. Lund: Studentlitteratur.

Lakoff, George (2010). Why it matters how we frame the environment. *Environmental communication* 4 (1). Abingdon: Routledge.

Lovell, Alan (2003). 'I went in search of Deborah Kerr, Jodie Foster and Julianne Moore but got waylaid...'. *Contemporary Hollywood stardom*. London: Arnold.

Lowenthal, Leo (2006). The triumph of the mass idols. *The celebrity culture reader*. London: Routledge.

Marshall, George (2016). Can Leonardo's Before the flood help climate change an issue people care about? . <http://climateoutreach.org/before-the-flood/> (hämtad 2017-01-18)

Marshall, P. David (2006a). Introduction. *The celebrity culture reader*. London: Routledge.

Marshall, P. David (2006b). Intimately intertwined in the most public way: celebrity and journalism. *The celebrity culture reader*. London: Routledge.

Marx, Leo (1964). *The machine in the garden: technology and the pastoral ideal in America*. New York: Oxford Univ.

McKibben, Bill (1990). *Naturens undergång*. Höganäs: Wiken.

Moran, Joe (2006). The reign of hype: the contemporary (literary) star system. *The celebrity culture reader*. London: Routledge.

Naremore, James (1988). *Acting in the cinema*. Berkley: Univ. of California.

Neale, Steve (2000a). Questions of genre. *Film and theory: an anthology*. Malden: Blackwell.

Neale, Steve (2000b). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.

Nichols, Bill (2010). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana Univ.

Oxford english dictionary. Oxford: Oxford Univ.

Rojek, Chris (2006a). Celebrity and religion. *The celebrity culture reader*. London: Routledge.

Rojek, Chris (2006b). The psychology of achieved celebrity. *The celebrity culture reader*. London: Routledge.

Roth-Lindberg, Örjan. Melodram. *Nationalencyklopedin*.

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/melodram> (hämtad 2017-01-17)

Schein, Harry (1958). Den olympiske cowboyn. *Skott i mörkret: filmessäer*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Sharp, Alastair (2016). DiCaprios 'Before the flood' aims to make climate a U.S. election issue. <http://uk.reuters.com/article/us-filmfestival-tiff-beforetheflood-idUKKCN11F2W7> (hämtad 2017-01-18)

Shively, JoEllen (2000). Cowboys and Indians: perceptions of Western films among American Indians and Anglos. *Film and theory: an anthology*. Malden: Blackwell.

Sklar, Robert (1994). *Movie-made America: a cultural history of American movies*. New York: Random House.

Slotkin, Richard (1992). *Gunfighter nation: the myth of the frontier in Twentieth-Century America*. New York: Atheneum.

Stjärnornas hyllning till Obama. (2017). *TT Nyhetsbyrån*. 13 januari.

Thompson, John B. (2001). *Medierna och moderniteten*. Göteborg: Daidalos.

Ullén, Magnus (2014). Den retoriska situationen. Jimmie Åkessons sommartal om Anders behring Breiviks 2083. *Retorisk kritik. Teori och metod i retorisk analys*. Ödåkra: Retorikförlaget.

Vesterlund, Per (1999). *Den glömde mannen: Erik "Hampe" Faustmans filmer*. Stockholm: Stockholms univ.

Weber, Max (2006). The sociology of charismatic authority. The nature of charismatic authority and its routinization. *The celebrity culture reader*. London: Routledge.

Wells, Paul (2003). *To affinity and beyond: Woody, Buzz and the new authenticity. Contemporary Hollywood stardom.* London: Arnold.

Williams, Linda (2001). *Playing the race card. Melodramas of black and white from uncle Tom to O.J. Simpson.* Princeton: Princeton Univ.

Wright, Will (1975). *Six guns and society: a structural study of the Western.* Berkley: Univ. of California.