

Södertörns högskola
Medie- och kommunikationsvetenskap
C-uppsats
HT04

I den **mono**kroma gestaltens gryningsland

~

Representationen av icke-vita och vita i John Q

Författare: Paul Alarcón Alanes
Handledare: Heike Graf

ABSTRACT

Lärosäte:	Södertörns högskola
Avdelning:	Institutionen för medier, konst och filosofi
Ämne:	Medie- och kommunikationsvetenskap
Arbetets art:	C-uppsats
Titel:	I den monokroma gestaltens gryningsland. Representationen av icke-vita och vita i John Q
Författare:	Paul Alarcón Alanes
Handledare:	Heike Graf
Termin:	HT04

Sammanfattning:

Uppsatsens övergripande syfte är att utröna huruvida ett specifikt samtida populärkulturellt verk – den amerikanska filmen John Q (2002) – i representationen av sina karaktärer befäster en kolonialistisk diskurs eller om dessa gestaltas på ett sätt som skiljer sig från denna diskurs representationsmönster. Med kolonialistisk diskurs avser jag här en diskurs som fundamentalt gror ur de idémönster som var verksamma under den egentliga kolonialismen. Utifrån ett poststrukturalistiskt perspektiv med teoretiska analysinstrument från diskursteori och postkolonialism analyseras kvalitativt filmens karaktärer som indelas i fyra subjekspositioner; icke-vit man/kvinna och vit man/kvinna. Dessas identiteter undersöks i analysen utifrån fem huvudsakliga aspekter; 1/ funktion/roll i narrativet, 2/ personlighet och icke-fysiska egenskaper, 3/ agerande och förehavanden, 4/ utseende och slutligen 5/ eventuellt tydligt intertextuellt förhållande till den skådespelare som representerar honom/henne.

Analysen visar att filmen John Q i upprättandet av en gynnad dikotomi mellan människa och system konstruerar karaktärernas identiteter på ett sätt som nästintill fullständigt följer den kolonialistiska diskursens representationsmönster. Icke-vita gestaltas på för diskursen typiskt stereotypa sätt och bland filmens vita karaktärer representeras de som intar en god narrativ roll i enlighet med den kolonialistiska diskursens vita ideal. Samtidigt tillskrivs de vita karaktärer som manifesterar en ond gestalt en systemidentitet som får funktion av förklaring till deras misslyckande att fullgöra vithet. Det fåtal försök till diskursiv förändring i vissa karaktärer undergrävs effektivt genom ett framhävande av andra aspekter i karaktären ifråga som gestaltas på för diskursen typiska sätt. Endast en karaktär skiljer sig härvidlag från de övriga och upptar en paradoxal och diskursivt icke-tillsluten position.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING	4
1.1 BAKGRUND	4
1.2 PROBLEMFÖRMULERING	5
1.3 SYFTE	6
1.4 FRÅGESTÄLLNINGAR	6
2. TEORETISK FÖRANKRING	7
2.1 POSTSTRUKTURALISM	7
2.2 DISKURSANALYTISK TEORI	8
2.2.1 DISKURSTEORI	9
2.2.1.1 SUBJEKT OCH IDENTITET	11
2.3 POSTKOLONIALISM OCH KOLONIALISTISK DISKURS	12
2.3.1 KOLONIALISTISK REPRESENTATION AV ICKE-VITA	15
2.3.2 KOLONIALISTISK REPRESENTATION AV VITA	17
3. METOD	20
3.1 ATT TOLKA EMPIRI	20
3.2 PRAKTISK TILLÄMPNING AV TEORETISKA PERSPEKTIV	21
4. EMPIRI	25
4.1 EMPIRISKT MATERIAL	25
4.2 REFLEKTIONER KRING URVAL OCH EMPIRI	25
4.3 NARRATIV	28
5. ANALYS	29
5.1 REPRESENTATION AV ICKE-VITA	29
5.1.1 REPRESENTATION AV ICKE-VITA MÄN	29
5.1.2 REPRESENTATION AV ICKE-VITA KVINNOR	35
5.2 REPRESENTATION AV VITA	38
5.2.1 REPRESENTATION AV VITA MÄN	38
5.2.2 REPRESENTATION AV VITA KVINNOR	43
5.3 AVSLUTANDE DISKUSSION	48
KÄLLFÖRTECKNING	52
TRYCKTA REFERENSER	52
AUDIOVISUELLA REFERENSER	54

1. INLEDNING

I denna första del av uppsatsen introducerar jag efter en inledande och kontextualiserande bakgrundsbeskrivning en mer konkret framställning av det problemområde som kommer att undersökas i uppsatsen. Detta problemområde rymmer också källan till analysens syfte som jag därefter redogör för. Kapitlet avslutas sedan med en presentation av de frågeställningar jag i analysen ämnar att besvara för att kunna fullgöra avsikten med uppsatsen.

1. 1 Bakgrund

Livet på jorden har alltid präglats av rörelse. Människor har i alla tider färdats mellan platser och i de möten som uppstår formats och förändrats av dessa erfarenheter. Under 1500-talet framväxte vad som skulle komma att kallas kolonialismen – europeiska imperiers territoriella expansion utanför Europa. Den region som tidigast koloniserades var Latinamerika och därefter Asien och slutligen, under 1800-talets senare del, skedde den fullskaliga kolonisationen av Afrika som ditintills från mindre handelsbaser i första hand hade försett kolonistörerna med slavar till imperiernas andra kolonier – i synnerhet till den nya Världen som utgjordes av de amerikanska kontinenterna. Slavhandeln dit kulminerade i slutet av 1700-talet då drygt 60 000 människor om året importerades från Afrika. I vad som idag benämns USA ökade antalet slavar dramatiskt under det tidiga 1800-talet och i mitten av seklet beräknas ca 4,4 miljoner svarta slavar ha funnits där. Detta århundrade såg också födelsen av politiska befrielsekamper i imperiemakternas kolonier. En långsam avkolonisationsprocess innebar slutet för imperiestaternas direkta makt över de nya länderna som växte fram ur de gamla kolonierna. Även slaveriet avskaffades i imperierna under detta sekel.

Detta innebar emellertid inte att kolonialismens fundamentala föreställningsvärld – dess ideologiska idéfär – försvann tillsammans med det territoriella tillbakadragandet. Djupt rotad inte enbart i medvetandet hos de före detta kolonistörerna utan även i de tidigare koloniserade lever i komplexa och subtila former dess myter kvar. Stefan Jonsson skriver att *”Berättaren upprättar gränser. Hans berättelse delar in världen på ett visst sätt och hävdar att denna indelning överrensstämmer med verkligheten”* (Jonsson 1995,

s 26). I västerländsk kultur har berättaren, historiens subjekt, undantagslöst gestaltats av den vite mannen. Han har i egenskap av kolonizatör utgjort centrum och det är ur hans ögon som periferin – de koloniserade och de platser som tillskrivs dem – har skildrats. I en tid alltmer präglad av global rörlighet av människor, kapital, varor, och information har epokgörande förändringar emellertid skett i detta avseende under de senaste årtiondena. Den vita västerländska mannens tidigare oemotsagda sanningsanspråk har allt sedan Franz Fanons publicerande av sina skrifter under den andra hälften av det föregående seklet ifrågasatts av människor skapade och formade av kolonialismens verkningar. En ökad medvetenhet i fråga om kolonialismens rasistiska och kvinnoförtryckande karakteristika har kommit till stånd inte bara i länder som tidigare utgjorde de västerländska imperiemakternas kolonier utan också i odjurets buk – i hjärtat av de tidigare kolonistörernas stater – och bidrar långsamt till en förändring av det sätt vi ser på historien, oss själva och framtiden.

1.2 Problemformulering

Två faktorer präglar samtidens globala värld sannolikt mer än några andra i kulturell mening. Dels har de till storleken eskalerande mänskliga migrationsströmmar som färdas över jorden skapat nya möten mellan tidigare skilda mänskliga erfarenheter och dels erbjuder dagens medielandskap teknologiska möjligheter att på olika sätt förena människor på geografiskt vitt skilda platser. I västerlandets tidigare imperiemakter skapas på så vis ständigt nya kontaktytor mellan kulturella uttryck. Stuart Hall gör observationen att ”*Stable cultures require things to stay in their appointed place*” (Hall 1997b, s. 236). I mötet mellan olika erfarenheter riskerar i en global värld marke under till synes stabila kulturer att rämna – möten producerar hybrida kulturella uttryck och medvetenhet om begränsningarna i tidigare förgivettagna sanningar – verkligheten som den västerländske människan tidigare kände kan relativiseras i mötet med alternativa dito.

Edward Saïd konstaterar emellertid i sin analys av den västerländska konstruktionen av Orienten att medierna tenderar att standardisera representationen av icke-västerländska människor och har en verkningsfull funktion av att restabilisera kulturell ordning och befästa västerländsk hegemoni (Saïd 1978/1993, s. 96f). Denna västerländska (vita) hegemoni som Saïd omtalar betecknar jag i uppsatsen som en kolonialistisk diskurs därför att den fundamentalt gror ur de idémönster som var verksamma under den egentliga kolonialismen. Globaliseringsprocesser genererar sålunda motstridiga tendenser där möjligheten till förändring går sida vid sida med försök till förankring. I denna uppsats är det detta som är föremål för undersökning.

1.3 Syfte

Uppsatsens övergripande syfte är att undersöka om det förhåller sig på ett sådant vis som Saïd hävdar – att utvärdera huruvida ett specifikt samtida populärkulturellt verk (filmen John Q) i sina representationer av människor befäster en kolonialistisk diskurs eller om det i dessa istället kan skönjas “*en antikolonialistisk diskurs, dvs. en diskurs som upplöser Västerlandets mest högstående produkt /.../ m.a.o. [den vita] mannen, skaparen av det kosmos kallat historien.*” (Haraway 1999, s. 121). Det vill säga, om de karaktärer som förekommer i filmen tar sig uttryck på ett sätt som överrensstämmer med det sätt på vilket den kolonialistiska diskursen representerar människor eller om karaktärerna gestaltas på ett sätt som skiljer sig från denna diskurs representationsmönster.

Som antyds i citat av Haraway utgör genus en central komponent i artikulationen av en kolonialistisk diskurs varför jag lägger särskilt stor vikt vid att väva in betydelsen av denna aspekt i analysen. En annan viktig insikt som jag gör bruk av i uppsatsen är att kolonisatören sällan själv är föremål för analys annat än som implicit gestalt i skillnaden till de bilder han skapar av den koloniserade. Ett viktigt element i uppsatsen utgör därför det faktum att jag till skillnad från merparten av postkoloniala analyser inte enbart lägger uppmärksamhet på hur de människor som i den kolonialistiska diskursen intar positionen av den koloniserade (som i denna uppsats refereras till som icke-vita) representeras utan även beaktar hur ”kolonisatören”, det vill säga vita människor, beskrivs. Eftersom en diskursiv förändring kan uppstå i såväl vita som icke-vita karaktärer är en analys av båda av väsentlig vikt för att åstadkomma uppsatsens syfte.

1.4 Frågeställningar

Följande frågeställningar utgör utgångspunkt i, och strukturerar, den förestående analysen.

- Hur representeras filmens icke-vita manliga karaktärer?
- Hur representeras filmens icke-vita kvinnliga karaktärer?
- Hur representeras filmens vita manliga karaktärer?
- Hur representeras filmens vita kvinnliga karaktärer?
- Kan filmen med utgångspunkt i analysen av filmens karaktärer sägas stödja sig på och befästa en kolonialistisk diskurs?

2. TEORETISK FÖRANKRING

Detta kapitel kommer att ägnas åt de teorier och teoretiska grundpremiser som ligger till grund för uppsatsen. Strukturen på kapitlet följer en modell som för texten från en inledande hög abstraktionsnivå och avslutar den på ett mer konkret teoretiskt plan. Följaktligen inleds avsnittet med det vetenskapsteoretiska grundperspektiv, poststrukturalismen, som utgör bas för de övriga teorierna. På en mellannivå följer därefter en fördjupad beskrivning av diskursteorin och dennas centrala begreppsapparat varefter slutligen de introducerade idéerna konkretiseras i ett avsnitt som berör postkolonialismen.

2.1 Poststrukturalism

Den poststrukturalistiska teoribildningen har sina rötter i, men är liktidigt kontraherande mot, den lingvistiska strukturalismen grundad av Ferdinand de Saussure. Enligt Saussure var förhållandet mellan verklighet och språk arbiträrt (Kjørup 1996/1999, s. 308ff; Burr 1995, s. 37). Specifika tecken anknyts specifika objekt via sociala konventioner. Följaktligen erhåller enskilda tecken sin mening relationellt, betydelsen skapas genom att tecken skiljer sig från andra tecken. Språket är annorlunda uttryckt ett system av tecken och ord vilkas mening etableras av skillnader och kontraster: ”’*difference*’ matters because it is essential to meaning; without it, meaning could not exist” (Hall 1997b, s. 234). Saussures strukturalism ser språket som indelat i två nivåer där den förstnämnda nivån är det grundläggande strukturella nätverk på vilken den senare, det konkreta språkbruket, bygger. Den elementära strukturen, vilken Saussure benämner *langue*, ses i den strukturella teorin som statisk och beständigt, den är förutsättningen för att konkret språkbruk, *parole*, ska vara möjligt och förståeligt. Emellertid ses den praktiska användningen av språket som alltför tillfälligt och behäftat med den enskilde individens fel för att vara möjligt att vetenskapligt analysera, varför den grundläggande strukturen för Saussure utgjorde det huvudsakliga undersökningsobjektet (Kjørup 1996/1999, s. 309; Winther Jørgensen & Phillips 1999/2000, s. 17).

Synen på språkssystemet som statiskt innebär att strukturalismen har en dåligt utvecklad förmåga att förklara språkliga förändringar. Detta utgör en väsentlig skillnad

gentemot poststrukturalistisk teoribildning. Det senare perspektivet vänder sig mot tanken att den grundläggande strukturen utgör ett nätverk av tecken i bestämda positioner. Teckens betydelse betraktas fortfarande som relationellt skapade genom etablerandet av skillnad, men kontrasterna mot vad de skiljer sig från är beroende av den konkreta kontext i vilket tecknen används (ibid., s. 17). På detta sätt kan teckens mening aldrig slutgiltigt och definitivt bestämmas. Tecken kan inte fixeras utan glider mellan betydelser avhängiga vad de skiljer sig från. Detta innebär också att den definitiva separationen mellan *langue* och *parole* inte kan upprätthållas. Enligt poststrukturalistisk teori är det i det konkreta språkbruket som strukturen produceras, reproduceras och förändras. Sålunda är de två nivåerna oskiljbara – för att talet skall vara meningsfullt krävs strukturen som synkront skapas i själva talhandlingen.

Språkets mening produceras genom praktisk användning och betraktas som konstituerat kring skillnader mellan tecken vilkas förhållande till verkligheten är arbiträrt. Följaktligen reflekterar inte språket en redan existerande verklighet utan denna är istället avhängig språket. Det är i den konkreta språkliga praktiken som sanningsregimer upprättas och verkligheten produceras och reproduceras:

what we regard as 'truth' (which of course varies historically and cross-culturally), i.e. our current accepted ways of understanding the world, is a product not of objective observations of the world, but of the social processes and interactions in which people are constantly engaged with each other. (Burr 1995, s. 4)

Denna ontologiska nyckelpremiss innebär att poststrukturalism är en socialkonstruktionistisk idébildning (Burr 1995).

Verkligheten blir således en konsekvens av mänsklig interaktion genom upprättandet av sanningsregimer. Dessa påverkar det sociala handlandet och producerar därmed konkreta sociala konsekvenser. Det rör sig dock inte om *en* verklighet, ett språkligt definierat betydelsesystem så som hävdades av Saussure, utan om flera konkurrerande system mellan vilka tecknens betydelse varierar (Winther Jørgensen & Phillips 1999/2000, s. 18). Systemen, som här nedan konsekvent kallas diskurser, vidmakthålls och transformeras i den språkliga praktiken där de konkurrerar om att fixera tecknens mening.

2.2 Diskursanalytisk teori

Socialkonstruktivism utgör det gemensamma fundament på vilket alla diskursanalytiska angreppssätt och förklaringsmodeller vilar. Winther Jørgensen & Phillips (1999/2000) indelar

fältet i de tre huvudströmningarna diskursteori, kritisk diskursanalys och diskurspsykologi (ibid., s. 12ff). Det förstnämnda av dessa, Diskursteorin, grundad av Ernesto Laclau och Chantal Mouffe, är det mest uttalat poststrukturalistiska perspektivet av de tre och det är också detta av de tre som är relevant i denna kontext eftersom att det är dettas teoretiska premisser som tillsammans med poststrukturalismen ligger till vetenskapsteoretisk grund för analysen i uppsatsen. Emellertid saknar diskursteorin en praktisk metod för analys av specifika texter varför jag har valt att separera beskrivningen av det sätt på vilket de idéer som här introduceras sedan appliceras i analysen från den nedanstående texten som snarare utgör en sammanfattning av diskursteorins grundpremissor och nyckelbegrepp. Tillvägagångssättet eller metoden som tillämpningen av de idéer som här presenteras innebär beskrivs närmare under 3.2.

2.2.1 Diskursteori

Utgångspunkten i diskursteorin är att det sociala – den skapade verkligheten – är kontingent. Detta begrepp är centralt inom perspektivet, eller som Winther Jørgensen & Phillips konstaterar, ”*Det är på en gång teorins filosofiska grundval och dess analytiska motor*” (ibid., s. 45). Att verkligheten (hela det sociala fältet) är kontingent innebär att verkligheten så som den praktiskt konstrueras är möjlig, men inte nödvändig. Sålunda kan sociala företeelser aldrig sägas vara fullständigt och slutgiltigt definierade. En kontinuerligt pågående kamp mellan olika system försöker definiera samhället och upprätta sanningsregimer. Detta förhållande kan man omformulera till två inom diskursteorin centrala begrepp, diskurs och diskursiva fält. Det förstnämnda begreppet hänser till de kontingenta system, eller strukturerade totaliteter, som utgör verklighetssyner eller världsbilder (Laclau & Mouffe 1985/1993, s. 105). En diskurs är således den tillfälliga bestämningen av betydelse inom ett definierat fält. Den konstrueras som en totalitet och försöker reducera tecknens mångtydighet. Diskursbegreppet så som det här beskrivs, utgör en central skillnad från andra diskursanalytiska perspektiv vilka skiljer mellan diskursiva och icke-diskursiva praktiker. Laclau & Mouffe betraktar istället hela det sociala fältet som diskursivt konstituerat:

If /.../ institutions, techniques, productive organizations, and so on, - are analyzed we will only find more or less complex forms of differential positions among objects, which do not arise from a necessity external to the system structuring them and which can only therefore be conceived as discursive articulations (Laclau & Mouffe 1985/1993, s. 106)

Diskurserna skapar således materiella effekter, varför de kan ses som materiella. Till exempel innebär kategoriseringar av individer som grupper rent språkligt också att dessa individer i det fysiska rummet konstitueras som grupper och även ger upphov till producerandet av grupp-specifika institutioner (Winther Jørgensen & Phillips 1999/2000, s. 42).

Diskursen definieras relationellt mot tecken och betydelser som inte inkluderas i den. Alla de möjliga, men uteslutna, teckenbetydelser som diskursen väljer att (temporärt) räkna bort benämns diskursiva fält i Laclau & Mouffes terminologi. Fördelen med begreppet är att det betonar hur diskurser konstrueras arbiträrt genom strukturerandet av skillnader. Emellertid inkluderas i diskursiva fält *alla* de tecken och teckenbetydelser som diskursen utesluter eller inte har definierat. Den kamp diskurser för kan dock inte sägas vara lika förtätad över alla existerande tecken. Diskurser kan röra sig inom gemensamma ramar där striden är större över enstaka tecken, och detta ramverk utgör, med ett begrepp från Norman Faircloughs kritiska diskurser, diskursordningar. Begreppet hänsyftar alltså ”*olika diskurser som delvis täcker samma terräng, som de kämpar om att ge innehåll åt var och en på sitt sätt*” (ibid., s. 134). Diskursordningar omformas och gränser skiftar kontinuerligt beroende på (re-)artikuleringar av diskurser inom ordningen och i förhållande till diskurser i andra ordningar. Att diskurser blandas på ett sätt som leder till omformulering och förändring, eller en beblandning som inte hotar diskursernas gränser utan istället syftar till att befästa desamma, kallas interdiskursivitet. Även detta begrepp är hämtat från Norman Fairclough, och det kan användas för att beskriva reproduktion och förändring av diskursordningar och diskurser genom att analysera relationen mellan dem.

Laclau & Mouffe indelar tecken i två kategorier - element och moment. Den senare utgörs av tecken vilkas mångtydighet temporärt reducerats till en specifik betydelse inom en diskurs. De tecken som inte innehar diskursiv entydighet kallas element, och dessas betydelsemångfald försöker diskurser reducera genom tillslutning (Laclau & Mouffe 1985/1993, 105f; Winther Jørgensen & Phillips 1999/2000, s. 35). De diskursiva momenten betraktas inom teorin dock inte som jämbördiga - enstaka utgör privilegierade tecken kring vilka andra moment organiseras. Artikulationen av diskursen - den organisatoriska struktureringen av tecken inom den - utgår således från nodalpunkter (de privilegierade tecknen). Samma tecken kan dock inta en särställning inom flera diskurser, och för att skilja dessa från nodalpunkter - vilka refererar till moment inom specifika diskurser - skapar Laclau & Mouffe begreppet flytande signifikant (ibid., s. 35). Begreppet hänsyftar annorlunda uttryckt privilegierade element, och dessa kan följaktligen utgöra såväl nodalpunkt (inom en

specifik diskurs) som flytande signifikant (tecken som utgör nodalpunkter inom olika diskurser).

2.2.1.1 Subjekt och identitet

I diskursteorin accepteras den poststrukturalistiska subjektsynen som implicerar ett brott mot det modernistiska autonoma subjektet. Grundpremisen att teckens betydelser skapas relationellt innebär att identitet på så sätt endast är definierbar genom skillnader i förhållande till vad det inte är. Identitet som ett enhetligt subjekt som är identiskt med sig själv omöjliggörs enligt denna tanke (Eriksson et al. 1999, s. 33f). Subjektet utgörs i diskursteorin av positioneringar inom olika diskursiva formeringar. Dessa positioner är föreskrivna subjektet, och det interPELLERAS till dem av de specifika diskurserna. Subjektspositionerna är således individens kontextuellt determinerade identifikationsmöjligheter i omvärlden (Laclau & Mouffe 1985/1993, s. 115). Vilken identitet som skall antas bestäms diskursivt.

Betraktelsesättet på individens identitet är förankrad i Jacques Lacans psykanalytiska subjektteori. Enligt Lacan konstrueras identiteten utifrån imaginära identifikationer för vilka *”drivkraften /.../ är en upplevelse av brist som ytterst härstammar från det lilla barnets upplevelse av förlust av enhet (symbiosen med modern)”* (Eriksson et al. 1999, s. 34). Individens försöker omedvetet hela tiden förverkliga myten om det enhetliga subjektet genom att identifiera sig med diskursiva identifikationspunkter. Men liksom diskurser är identiteter kontingenta och kan således omöjliggöras struktureras slutgiltigt eller allomfattande. Identitet konstrueras enligt Lacan kring mästersignifikanter. I diskursteoretisk terminologi kan dessa sägas utgöra identitetens nodalpunkter - privilegierade identitetsmarkörer – kring vilka andra signifikanter organiseras och sammanlänkas till ekvivalenskedjor vilka konstituerar identiteten. Individens har dock inte enbart en identitet, subjektet är i grunden fragmenterat och decentrerat, identiteter aktiveras kontextuellt beroende på vilka diskurser som aktualiseras. I varje situation är dock flera identifikationsmöjligheter tänkbara vilket inte enbart betyder att identiteter är kontingenta, utan också att subjektet alltid betraktas vara överdeterminerat i diskursteorin (Winther Jørgensen & Phillips 1999/2000, s. 51). Om flera av de möjliga identiteterna ställer oförenliga krav på individens handlingar befinner de sig i ett antagonistiskt förhållande. De specifika diskursernas teckenbetydelser hotas varför en av identiteterna med nödvändighet är tvungen att undertryckas för att återupprätta den andras dominans och entydighet. Processen genom vilken detta sker kallas i diskursteorin hegemoniska interventioner (ibid., s. 55).

Kollektiva identiteter konstrueras på samma sätt som individuella identiteter, genom etablerandet av ekvivalenskedjor. Att identifiera sig med en diskursiv mästersignifikant innebär i princip en identifikation med alla som enligt diskursen tillhör gruppen. Det krävs dock en form av tillslutning av individens identiteter för att göra detta möjligt. Skillnader mellan individer inom gruppen bortses från på så vis simultant med att enstaka karakteristika accentueras. Att betrakta kollektiva identiteter som konstruerade och kontingenta kan ytligt tyckas implicera att de skulle vara falska eller oäkta. I enlighet med en socialkonstruktionistisk grundsyn utgör dock en kategorisering av sociala praktiker och entiteter på detta sätt sociala överenskommelser (Burr 1995). Dessutom medför den diskursiva materialitet som diskursteorin gör gällande att *”identitet är något faktiskt konkret snarare än en drömvision; något med en specifik historia och historien har ju sina påtagliga, materiella och symboliska verkningar.”* (Hall 1990, s. 234).

Winther Jørgensen & Phillips (1999/2000) konstaterar att individer betraktade som kollektiva grupper äger innehåll först sedan de textuellt artikulerats. Följaktligen utgör representation en central aspekt i kollektivt identitetsskapande (ibid., 52). Ur denna synvinkel utgör medier en viktig motor för spridandet och etablerandet av kollektiva identiteter (jfr. Anderson 1991/1993).

2.3 Postkolonialism och kolonialistisk diskurs

Jag har hittills i teoriavsnittet främst behandlat diskurs- och identitetsbegreppen på en hög abstraktionsnivå av den anledning att jag har velat belysa de grundläggande mekanismer som producerar dessa processer. I det nedanstående kommer jag dock att mer specifikt redogöra för teorier som konkret utifrån dessa grundperspektiv analyserar specifika diskurser och identitetskonstruktioner.

Begreppet postkolonialism betecknar en kritisk idétradition med rötter i poststrukturalismen och kan sägas vara en diskursiv praktik som blottlägger och analyserar kolonialismens fundamentala föreställningar och kategoriseringar av människor, och bör sålunda, sitt prefix till trots

inte ses som en beteckning för en periodisering där avkoloniseringen innebär en komplett brytning med det koloniala. /.../ [Utan] som en kritik av det synsätt som betraktar och analyserar samtida kulturella processer som placerade utanför och bortom kolonialismens historia” (Eriksson et al. 1999, s 16).

Vad detta innebär är således att arvet efter kolonialismen, dess diskursiva idémönster, inom det postkoloniala perspektivet i allra högsta betraktas som levande, aktiva och effektgivande i såväl tidigare kolonier som i hjärtat av de imperiemakter under vilka kolonialismen en gång utvecklades (Hall 1996, s. 81ff; Young 2003, s. 3).

Innan jag i större detalj redogör för det postkoloniala perspektivet kan det här vara på sin plats att specificera och motivera de begrepp som jag använder för att karakterisera den kolonialistiska diskursens identiteter. För det första vill jag poängtera att det jag kallar för en kolonialistisk diskurs också innefattar föreställningar som föregick kolonialismens tillkomst (detta sker företrädesvis under 2.3.2). Att jag inbegriper dessa beror på att de har inkorporerats i kolonialismens idévärld och därmed kan betraktas som konstituenten i denna. Det kan även vara värt att notera att jag väljer begreppet kolonialistisk diskurs istället för kolonial dito. Anledningen till detta är att jag vill accentuera en artikulatonskillnad gentemot den ogenerade kolonialism som var allmänt rådande till åtminstone 1900-talet. Den nutida kolonialistiska diskursen verkar i jämförelse med denna, som regel, på ett mer sublimt (och för individen omedvetet) sätt, dock med liknande underliggande föreställningar om vita/icke-vita och män/kvinnor. När jag i denna uppsats sålunda talar om en kolonialistisk diskurs bör detta därför förstås som en diskurs vars kolonialismens föreställningsvärld gör sig påmind – en struktur som delar kolonialismens referenspunkter, dess stilmönster och stödjer dess normer och värderingar.

Av denna anledning använder jag inte heller begreppsparat kolonisatör/koloniserad i uppsatsen. Dessa begrepp belyser visserligen på ett fördelaktigt sätt identiteternas relation till diskursen i semantiskt mening och klarlägger delvis identiteternas egentliga innebörd. I postkolonial teoribildning ersätts de dock ofta av dikotomier som vit/svart, occident/oriental eller Vi/de Andra beroende på den kontext i vilken begreppen diskuteras. Jag kommer att använda begreppsparen vit/icke-vit och vit/svart och gör så av två orsaker. För det första vill jag skänka uppmärksamhet åt färgernas betydelse i skapandet av den kolonialistiska diskursens identiteter. För det andra anser jag att svart är en mer adekvat och relaterbar term som benämning på de afroamerikanska karaktärerna som förekommer i filmen än koloniserad som i kontexten skulle förefalla malplacerad och opassande. Emellertid ekvivalerar begreppet svart inte begreppet koloniserad varför jag, när jag ämnar att tala om en koloniserad identitet mer generellt brukar beteckning icke-vit. Denna term innefattar inte bara de identiteter som kan beskrivas som svarta utan också de övriga identiteter som inte kan beskrivas som vita.

Den poststrukturalistiska fonden från vilken perspektivet emanerar innebär att språkets betydelse för konstruerandet av den sociala verkligheten intar en särställning i försöken att skapa en förståelse för hur kolonialismens diskurser manifesteras och verkar. Språket är, som tidigare nämnts, ett system av tecken och ord vilkas mening framträder i skillnader och kontraster varandra emellan. Centrala skillnader struktureras i och kring binära oppositioner som vit/svart, man/kvinna, och normal/avvikande. Begreppet kvinna får följaktligen vidkännas mening i förhållande till begreppet man och den svarta (eller icke-vita) konstrueras i sin relation till den vita. Dikotomiernas båda sidor kan därför sägas vara av varandra beroende för att bära mening. Emellertid rör det sig i de flesta fall inte om ett neutralt förhållande där båda sidor innehar lika värdemängd utan förhållandet dem emellan är asymmetriskt. En sida av den binära oppositionen är oftast dominerande över den andra som intar en supplementär funktion – det skapas på så vis ett centrum och en periferi. Begreppet vit definierar därför i högre grad vad och vem som innefattas i begreppet svart (och icke-vit) än tvärtom liksom begreppet man intar en hierarkiskt högre position i jämförelse med begreppet kvinna (Eriksson et al. 1999, s. 18; Hall 1997b, s. 235). Inom poststrukturalismen, och sålunda också postkolonialismen, är det inte främst mot upprättandet av skillnad som kritik riktas – skillnad är ju som tydligt borde ha framgått nödvändigt för att mening skall uppstå och kan därför inte undgås – utan mot den hierarkisering som produceras i anslutning till specifika former av meningsskapandet. De olika asymmetriska binära oppositionerna flyter emellertid inte fritt utan organiseras relation till andra tecken och begrepp. Konnotativt upprättas på så vis ekvivalenskedjor av dem som tillsammans strukturerar identiteter och diskurser. Den diskurs som jag i denna uppsats har för avsikt att jämföra analysens empiri med är som nämnt den kolonialistiska och kring dennas mästersignifikanter (dess primära subjektspositioner) – vit och icke-vit; begrepp som utifrån kontext benämns på ett omväxlande sätt – struktureras och organiseras andra tecken och karakteristika.

I de nedanstående två delarna kommer jag att redogöra för huvuddragen i den kolonialistiska diskursens konstruktion av dess mästersignifikanter. Vissa av postkolonialismens framträdande teoretiska anförare har kritiserats för att bortse från, eller inte skänka adekvat uppmärksamhet åt, förhållandet mellan konstruktionen av icke-vita/vita (som är perspektivets fokalpunkt) och konstruktionen av genus (Eriksson et al. 1999, s. 23; jfr. Saïd 1978/1993). Dessutom har konstruktionen av icke-vita ägnats betydligt större uppmärksamhet än den av vita även om den senare implicit gestaltats i skillnaden gentemot den förra. Av den senare anledningen har jag valt att separera min redogörelse av mästersignifikanterna och dessas diskursiva konnotationer i två delar. Den första avhandlar

konstruktionen av den icke-vita identiteten (i synnerhet den svarta) och den andra delen skänker den vita identiteten större uppmärksamhet (även om denna också med nödvändighet framträder i den första delen). Av den förra anledningen kommer jag i båda delarna att betona vikten av att ta hänsyn till konstruktionen av genus i skapandet av vita och icke-vita.

2.3.1 Kolonialistisk representation av icke-vita

Det karakteristiska som mer än något annat är kännetecknande för den kolonialistiska diskursen är pejorativa beskrivningar av icke-vita. De tillskrivs särdrag som i ett västerländskt värdesystem kan betraktas som underlägsna de som per definition attribueras vita. Särdragen organiseras i ekvivalenskedjor som bildar ett fåtal möjliga identiteter som icke-vita tillåts anta. I konvergeringspunkten mellan dessa båda processer, den hierarkiska logiken och reduktionistiska identitetspolitiken, uppstår den kolonialistiska diskursens främsta operativa verktyg, stereotypifiering. En stereotyp är således en typ av identitet. För att särskilja denna från andra identiteter gör Richard Dyer en viktig distinktion mellan sociala typer och stereotyper (Dyer 1977). Han påpekar att typifiering är en nödvändig process för att skapa mening (jämför med argumentationen om meningsskapande tidigare i detta kapitel). I interaktioner med andra klassificerar individen dessa utifrån en rad olika variabler som kön, etnicitet, klass, eller personlighetstyp och konstruerar sig på så vis en förenklad mental föreställning om dessas beskaffenhet (Hall 1997b, s. 257). Skillnaden mellan sociala typer och stereotyper är den att de senare tar fasta på ett fåtal enkla karakteristika, överdriver och simplificerar dessa och reducerar individen till att enbart bestå i dessa och får dem dessutom att framstå som av naturen givna. Stereotypifiering kan också sägas vara en form av symbolisk exklusionspraktik, en strategi som gör en uppdelning av vad som är att betrakta som acceptabelt och normalt och vad som inte är det och exkluderar det senare. Det inbegriper en form av tillslutning som medför att gränsen mellan det normala (sociala typer) och onormala (stereotyper) cementeras vilket gör stereotypen mer rigid och svårföränderlig än den sociala typen (Dyer 1977, s. 29f). Den av den koloniala diskursens tankemönster upprättade symboliska ordningen i samhället befästs sålunda i aktiverandet av stereotyper.

Jag kommer nu att redogöra för ett antal fundamentala föreställningar om icke-vita och i synnerhet svarta som ligger till grund för upprättandet av den kolonialistiska diskursens centrala stereotyper. Till att börja med kan här noteras ett komplex av sammanhängande dikotomier som har varit central i den kolonialistiska diskursen och som fortfarande med varierande uttryck manifesteras i nutida former av denna har organiserats

kring oppositionen primitivism/civilitet. Konstruktionen av icke-vita som ociviliserade barbarer och/eller infantila och efterblivna har i olika historiska perioder fått legitimera västerländska interventioner i kulturer utanför detta amorfa geopolitiska område. Den västerländska kulturens universalism utgjorde den förevändning som möjliggjorde initierandet av ett uppfostrings- och upplysningsprojekt av de föreställt outvecklade icke-vita under kolonialtiden (Pickering 2001, s. 55). Ett projekt som i nutid för övrigt har tillåtit västerländska kvinnor att i förhållande till icke-vita kvinnors föreställda förtryckthet definiera sig som frigjorda och därjämte återupprätta den förmyndande uppfostringens universalistiska position. (Mohanty 1993, s. 195ff). Icke-vitas ponerade statiska underutveckling påbjöd därtill imperiemakterna att innan och under kolonialtiden definiera dem som stående utanför den moderna civilisationen vilket sanktionerade den påföljande geografiska kolonisation, regelbundna utrotningsförsök och förslavande av icke-vita (Eriksson et al. 30f). Stuart Hall påpekar att svarta i Amerika under samma tidsperiod och på ett liknande sätt ansågs vara evigt förbundna med naturen (som i denna mening stod i opposition till den västerländska kulturen). Han skriver att *"Among whites. 'Culture' was opposed to 'Nature'. Among blacks, it was assumed, 'Culture' coincided with 'Nature'. Whereas whites developed 'Culture' to subdue and overcome 'Nature', for blacks, 'Culture' and 'Nature' were interchangeable."* (Hall 1997b, s. 244).

Den rasistiska prägel som framkallades i oppositionen kultur/natur sammanfogades också med en annan fundamental dikotomi i det vita västerländska medvetandet, nämligen den mellan kropp och själ. Kroppen var det libidinösa källa och skulle, som Hall nämner i citatet ovan, övervinnas och transcenderas. Den begravdes därför i naturens jord och fullgjorde därigenom sin symboliska förening med svarta (och icke-vita generellt). På ett liknande sätt som kvinnans öde i patriarkala samhällen är hennes kropp beseglades alltså också icke-vitas (såväl män som kvinnor) i deras konstruerade biologi (ibid., s. 245). Richard Dyer noterar att denna *"projection of sexuality on to dark races was a means for whites to represent yet dissociate themselves from their own desires"* (Dyer 1997, s. 28). Inte bara kunde följaktligen icke-vita reduceras till att bestå enbart i sina kroppar utan de tillskrevs också via projektionsprocessen de okontrollerbara drifter som den vita identitetens kropp inte ville vidkännas (Hall 1997b, s. 238; Saïd 1978/1993, s. 324f).

I den kolonialistiska diskursen har det sålunda framväxt ett typgalleri av stereotyper som formar en sorts rasistisk representationsgrammatik som konstrueras kring ett fåtal privilegierade dikotomier. I amerikansk populärkultur identifierar Howard Bogle fem arketyperiska svarta stereotyper som manifesterar sig med vissa modifikationer och skillnader

beroende på den historiska tidpunkt och kontext i vilka de uppträder (Bogle enl. Hall 1997b, s. 251). Den första av dessa, av Bogle kallad "The Tom" (ett namn som anspelar på karaktären onkel Tom i Harriet Beecher Stowes roman *Uncle Tom's Cabin* från 1852) utgör enligt hans definition den fogliga, stoiska och undergivna svarta mannen. Han är osjälvisk, generös och behåller sin tro trots ständig förödmjukelse, förslavning och förtryck. På så vis konstrueras han som den diametrala motsatsen till den andra stereotypen "The Bad Buck". Denna är normalt den aggressiva och våldsamma mannen, fylld med hat riktat mot vita. Han är fysiskt stor och muskulös och karakteriseras inte sällan som översexuell. Den tredje stereotypen kallar Bogle för "The Coon". Ofta karakteriseras han som opålitlig, galen, arbetskygg och lat. Han är också underhållaren – rolig på ett intetsägande och ytligt sätt och figurerar sällan som huvudkaraktär. Istället är han en bifigur som emellanåt inflikar lustigheter i de andra karaktärernas dialoger. Bogle nämner också två kvinnliga stereotyper, varav den första, "The Mammy", ofta igenkänns på sin storvuxna, ibland feta, kropp. Hon är den prototypiska hushållerskan som hängivet arbetar utan att ifrågasätter sitt arbete i det vita hemmet. Många gånger beskrivs hon som dominant och hetlevrad och ständigt missnöjd med sin lata och oförbätterliga man. Den sista stereotypen som Bogle benämner "The Tragic Mulatto" är en kvinna med tudelad etnisk härkomst. Hon är den vackra, sensuella och exotiska kvinnan vars delvis vita ursprung tillåter henne att bli ett legitimt objekt för den vita mannens åtrå. Hennes svarta rötter tvingar henne dock alltid mot ett sorgligt förutbestämt öde.

2.3.2 Kolonialistisk representation av vita

Icke-vita generellt och svarta speciellt presenteras sålunda i en kolonialistisk diskurs i form av ett fåtal stereotyper. Vita däremot beskrivs på komplexa vis vilket gör att en taxonomisk redovisning som den jag avslutade del 2.3.1 med omöjliggörs – vita tillåts i den kolonialistiska diskursen att anta en större variation av identiteter. Det innebär dock inte att vithet inte finns. Vithet kan sägas vara ett sorts ideal mot vilken individer mäts. I dikotomier som vit/svart är alltså vit en form av ideal som svarta inte kan nå men som vita strävar efter att uppnå. På detta vis konstrueras kring begreppet vit en gradskala mot vilken vita kan jämföras. Vad vithet är – diskursens ideal – är vad den nedanstående texten kommer att beröra. Den kolonialistiska vithetens ideal, förklarar Richard Dyer, är fundamentalt strukturerad kring ett antal paradoxer;

a vividly corporeal cosmology that most values transcendence of the body; a notion of being at once a sort of race and the human race, an individual and a universal subject; a commitment to heterosexuality that, for whiteness to be affirmed, entails men fighting against sexual desires and women having none; a stress on display of spirit while maintaining a position of invisibility; in short, a need always to be everything and nothing, literally overwhelmingly present and yet apparently absent. (Dyer 1997, s. 39)

Kroppens betydelse i definierandet av vita och icke-vita liksom män och kvinnor intar som tidigare nämnt en central plats i den kolonialistiska diskursen. Dyer urskiljer ett par konvergerande utvecklingslinjer som har genererat detta tillstånd.

Dels utmärkte sig kroppen som privilegierat tecken i vetenskaplig bemärkelse under 1700- och 1800-talets rasbiologi. Den vita rasen (sic) betraktades som antingen ren och till karaktär överlägsen de övriga, visserligen lika rena, raserna. Eller så betraktades de senare som degenerativa och den vita kroppen som den mänskliga artens renaste uttryck (ibid., s. 22). På så vis legitimerades den kolonialistiska diskursens universalistiska anspråk och placering av vita – främst den vita mannen – som historiens subjekt och centrum. Den rasbiologiska grunden innebär också att människor i första hand definieras av sina kroppar varför reproduktionen av dessa (fortfarande) intar en central men tvetydig diskursiv plats. Å ena sidan bidrar biologisk reproduktion till vithetens fortlevnad vilket etablerar heterosexualitet som norm i diskursen. Å andra sidan skall, av anledningar jag nedan utvecklar, sexualiteten kontrolleras och förnekas och därmed inte utageras.

Den andra orsaken till kroppens centralitet hävdar Dyer kan hänföras till Västerlandets förhållande till Kristendomen; ”*The European feeling for the self and the world has been shaped by Christianity, a religion whose sensibility is focused on the body*” (ibid., s. 1997, s. 15). Betoningen på kroppslighet beror på religionens inkarnationstanke – kroppen ses som själens fångelse – själen finns i kroppen. Således framställs de båda som varande i ett oppositionellt förhållande. Själen är den del av människan som står närmast (eller är en del av) gud, och kroppen blir därmed det som skiljer människan från denna. Följden av detta är att kroppen blir, som jag nämnde i det föregående avsnittet, något som skall bemästras och överskridas. Detta transcendentala ideal artikuleras i Kristendomens två arketyper – Jesus och hans moder Maria – vilka har två olika förhållanden till kroppslighet; han intar den paradoxala positionen av att vara både andlig till fullo och likaledes en fullständig människa. Hon å sin sida är ett kärl för själen/det andliga som finns i henne. Den andliga renheten i

henne är dock inte uppnådd, utan av gud given och hon saknar kroppslig kännedom (vilket manifesteras i hennes oskuld).

Det ideal som av detta skapas är således en aspiration att transcendera kroppen, framförallt sexualiteten. Denna kamp och strävande som – i enlighet med Jesus och Marias gestalter – för den vita kvinnan alltid måste vara passivt och för den vita mannen aktivt, innebär lidande självförnekelse och ett krav på självkontroll. Det sexuella skall för mannens del kontrolleras och av kvinnan förnekas (ibid., s.17). Kristendomens manikeism implicerar därtill att godhet förknippas med själen/det andliga: det som står närmast gud, och ondska associeras följaktligen med det kroppsliga – det som skiljer människan från gud och som är det sexuellas hemvist.

Detta innebär dock inte att kroppen i ett kolonialistiskt vitt manligt ideal inte framhävs. Den fysiskt tränade vita kroppen ger sig till känna som en symbol för lidande och aspiration. Den vita ideala mannens mentala viljestyrka och transcendens tar sig uttryck i hans välutvecklade muskulatur. På detta vis skiljer också hans kropp från den icke-vitas, särskilt den svartas, som betraktas som skapad av naturen och djurisk (ibid., s. 20, 25). I den kolonialistiska diskursen medför detta att den ”naturliga” kroppen och ondska således främst hör svarta och icke-vita till, och själen (den andliga transcendensen) och godheten tillhör vita. Dyer noterar denna ekvivalering av vithet och godhet på följande sätt, ”*In Western tradition, white /.../ is the colour of virtue. This remarkable equation relates to a particular definition of goodness. All lists of the moral connotations of white as symbol in Western culture are the same: purity, spirituality, transcendence, cleanliness, virtue, simplicity, chastity.*“ (ibid., s. 72).

Vithet är därmed en symbol för det andliga, överlägsna och rena. Dessutom har färgen vit egenskapen att samtidigt accentuera sig som en färg – som en obefläckad renhet – och samtidigt framträda som färglöshet. Att vara vit är att vara neutral och oförställd. Det är sålunda både att vara något och ingenting alls; att vara representativ. Via en betydelseförskjutning mellan färg som nyans och symbolik, och vit som hudfärg, har vita människor kunnat betrakta sig som den neutrala måttstocken mot vilket allt annat mäts, eller, annorlunda uttryckt, som historiens utvalda och överlägsna subjekt (ibid., s. 80f).

3. METOD

I denna del av uppsatsen vill jag främst kommentera hur empirin kommer att behandlas ur en metodologisk synvinkel. Jag kommer i det nedanstående att på ett mer konkret sätt redogöra för analysens tillvägagångssätt genom att beskriva hur de teoretiska perspektiv som beskrevs i det föregående kapitlet praktiskt tillämpas i analysen.

3.1 Att tolka empiri

Den tolkande insatsen som arbetet av en textanalytiker implicerar har för olika teoretiker inneburit olika saker. Inom hermeneutiken har en skillnad mellan att förklara en texts innebörd och att förstå den varit en viktig skiljelinje för att separera människovetenskaperna från naturvetenskaperna (Kjørup 1996/1999, s. 148).

Paul Ricoeur anser dock att denna antinomiska uppdelning inte kan upprätthållas. Istället, menar han, bör den förklarande och förstående läsarten betraktas som stående i ett komplementärt inbördes förhållande. De två läsarterna utgör varandras förutsättningar. Vad den förklarande läsningen i en textanalys gör är att frilägga textens inre strukturer såsom de uppträder i organiserandet av ett narrativ. Denna läsart relaterar sig inte till en omvärld utanför texten utan befinner sig hela tiden inom vad Ricoeur benämner texternas egen kvasivärld (Ricoeur 1988/1993). Den förstående läsarten däremot kan förstås som texttolkarens tillägnelse av texten, en läsning som riktar sig ut från texten till läsarens omvärld, den innebär ”att följa den tankeriktning som öppnas genom texten att ge sig iväg mot textens gryningsland” (ibid., s. 27). Tolkningen av texten innebär utifrån detta att såväl textens inre struktur som dess relation till en yttre kontext (läsaren själv och dennas omvärld) är nödvändiga komponenter i textanalysen.

Detta synsätt får två viktiga implikationer som här bör utvecklas. För det första reduceras textförfattarens funktion i och med att det är texttolkaren som så att säga fullbordar texten, läsningen är av honom eller henne beroende. Bakom detta ligger också en tanke om att en textskapare aldrig har fullständig översikt över en texts innebörder, därmed kan sägas att jag i analysen applicerar en misstankens hermeneutik. Jag läser så att säga texten symptomalt,

men menar med detta inte som Gripsrud gör gällande att läsningen riktas ”*mot de latenta betydelser en text förmedlar under sin manifesta nivå.*” (Gripsrud 1999/2002, s. 179). En text har inte manifesta och latent nivåer annat än en fysiskt manifest nivå (den skriftliga) och en mentalt latent nivå (som produceras i läsarens möte med texten). Enligt det förhållningssätt jag här förordar innebär den symptomala läsningen att jag förhåller mig till texten på ett specifikt sätt och riktar läsningen av texten mot särskilda diskursiva representationsmönster som kan betraktas vara tecken på textens historiska tillkomst, eller annorlunda uttryckt; dess kulturella födelsemärken.

Genom att dekonstruera karaktärernas representationer i empirin och anknyta denna analys till de teoretiska perspektiv jag har redogjort för kommer jag eventuellt och förhoppningsvis att kunna kondensera fram ett svar på huruvida texten stödjer sig på en kolonialistisk diskurs. Arbetet består sålunda i att skapa en hermeneutisk cirkelförståelse för texten, att genom en förståelse för karaktärernas representationer (textens delar) eventuellt kunna avgöra om texten som helhet vilar på denna diskurs. För att kunna motivera resultatet av min tolkning krävs följaktligen en överrensstämmelse mellan tolkningen av karaktärernas representationer och tolkningen av texten som helhet (Gilje & Grimen 1992/2003, s.190ff). Annorlunda uttryckt innebär detta att jag i analysen är tvungen att kunna visa att karaktärerna tar sig uttryck i enlighet med ett kolonialistiskt representationsmönster för att kunna hävda att filmen som helhet stödjer denna diskurs – någon dissonans i detta hänseende kan inte tolereras.

Den andra implikationen som Ricouers synsätt medför innebär att de förutsättningar som möjliggör och definierar texttolkarens läsning aktualiseras. Gilje och Grimen konstaterar att ”*Vi möter aldrig världen som ett blankt blad utan [under] vissa förutsättningar som vi tar för givna*” (ibid., s. 183). Den egna tolkningen av empirin är sålunda behäftad med ett antal fördomar som påverkar läsningen av texten. Dessa förförståelser består i texttolkarens biografiska erfarenheter; det vill säga de historiska, kulturella och sociala processer som formar individen (Gripsrud 1999/2002, s. 178, Kjørup 1996/1999, s. 258). I största möjliga mån skall dessa förförståelser medvetandegöras av mig som texttolkare för att jag i analysen skall framkomma till reflexiva och genomtänkta resultat.

3.2 Praktisk tillämpning av teoretiska perspektiv

Innan jag närmare redogör för det praktiska förfaringsättet vill jag dock först klargöra att jag inte har för avsikt att göra en narratologisk undersökning av filmen även om jag för den skull inte helt bortser från narrationsaspekter. Vad jag i analysen är centralt intresserad av är hur

karaktärerna representeras med avseende på specifika subjektspositioner och jämföra dessa med den kolonialistiska diskursens representationsmönster. En narratologisk analys av empirin hade säkert varit intressant, men skulle i min analys decentrera mitt fokus och förleda analysen på spår som för syftet med uppsatsen är irrelevanta.

Jag har redan i teorikapitlet skisserat grunddragen och de centrala ståndpunkterna inom diskursteorin så som den beskrivs av Ernesto Laclau och Chantal Mouffe och även redogjort för de centrala temana i postkolonial teori. De teoretiska analysverktygen har sålunda redan presenterats. Jag ser därför ingen anledning att här enbart upprepa vad som står skrivet i det föregående kapitlet. I det nedanstående skall jag dock försöka visa hur empirin i uppsatsen praktiskt kommer att behandlas och kort beskriva hur de begrepp och idéer som introducerades i teorikapitlet kan tillämpas i analysen.

I diskursteoretiska ordalag har jag för avsikt att utifrån de fyra olika subjektspositioner som angavs i frågeställningarna – icke-vit man, icke-vit kvinna, vit man och vit kvinna – analysera karaktärerna kvalitativt på så vis att jag undersöker hur representationerna av dessa subjektspositioner artikuleras. Artikulationen av dessa sker som tidigare sagt genom upprättandet av ekvivalenskedjor som strukturerar olika meningsbärande tecken eller signifikanter. Analysen består följaktligen i att för det första identifiera de olika signifikanterna och hur de struktureras för att gestalta karaktären. Den kolonialistiska diskursen har som borde ha framgått redan artikulerat dessa identiteter på specifika sätt. För att kunna avgöra huruvida filmen som helhet stödjer sig på en sådan diskurs krävs därför att positioneringarnas artikulering överrensstämmer med de som denna redan har upprättat. Det andra steget i analysen blir därför att med utgångspunkt i karaktärernas representationer jämföra dessa med den kolonialistiska diskursens subjektspositioner och därefter eventuellt framkomma till ett svar på frågan huruvida filmen följer denna diskurs.

Analysen utgår sålunda från en sorts teckentolkning varför jag här vill uppmärksamma några begrepp från semiotiken även om den diskursteoretiska grunden på vilken uppsatsen vilar skiljer sig från detta perspektiv på avgörande sätt (Hall 1997a, s. 13). Ur ett semiotiskt perspektiv (utvecklad ur Saussures lingvistiska semiologi) har varje tecken två aspekter – en uttrycksaspekt (dess fysiska och materiella sida) och en innehållsaspekt (den mentala innebörden som aktiveras vid åsynen av tecknet) vilka förbinds med varandra via koder. Sådana konventionella föreningar strukturerar också hela teckensystem. Olika meningsbärande tecknen förbinds med varandra på regelmässiga sätt till större helheter. När jag med en diskursteoretisk terminologi talar om olika signifikanter som struktureras i ekvivalenskedjor innebär detta med en semiotisk vokabulär att jag noterar olika visuella

tecken på en *denotativ* nivå (ett teckens direkta och deskriptiva plan) som kombinerade med varandra på konventionaliserade sätt strukturerar mening *konnotativt*. En konnotation är följaktligen den/de medbetydelser som ett tecken har vid en viss historisk tidpunkt (de är som sagt kulturellt kodade) och den/de betydelser som olika tecken aktualiserar i kombinerandet av dem (ibid., s. 38).

Det är visserligen svårt att på ett mer konkret sätt än det ovan beskrivna att redogöra för hur själva karaktärsanalysen kommer att gå till rent praktiskt, men i generella drag fokuseras analysen kring 1/ karaktärens funktion/roll i narrativet, 2/ karaktärens personlighet och icke-fysiska egenskaper, 3/ karaktärens agerande och förehavanden och 4/ karaktärens utseende. Till dessa fyra punkter kan också ytterligare en läggas, en aspekt av karaktärerna som är implicit och synnerligen subjektiv; 5/ karaktärens intertextuella förhållande till den skådespelare som representerar honom/henne. Analysen utgår från dessa punkter (som mer utförligt beskrivs nedan), men de uppträder i analysen inte nödvändigtvis i denna ordning. Eftersom filmiska karaktärer representeras på olika sätt är det inte heller sannolikt att alla punkterna diskuteras för samtliga karaktärer i analysen.

- 1. I fråga om vilken funktion karaktären har i narrativet menar jag framförallt den underliggande roll eller grundläggande identitet som en sympatisk läsning av narrativet blottlägger. Framförallt avses här om filmen gestaltar karaktären som god eller ond.
- 2,3. De två andra punkterna är relativt svårare att definiera än de övriga, men har naturligtvis dels att göra med hur karaktären porträtteras med avseende på egenskaper som inte är fysiska kännetecken, men som mycket väl kan ta fysiska uttryck. Det kan röra sig om karaktären beskrivs som aggressiv, sexuell, humoristisk, rationell eller emotionell etc.. Vad karaktären säger och företar sig är också aspekter i dessa kategorier liksom yrke och eventuella intressen e.d..
- 4. När det gäller den fjärde av dessa punkter som rör karaktärens utseende så avses med detta bland annat fysiska attribut som rör karaktärens kropp; det kan sålunda röra sig om hudfärg (mörkhet/ljushet i förhållande till andra karaktärer), anletsdrag, hårfärg och frisyr, eller kroppsbyggnad, eller beklädnad etc..

- 5. Med karaktärens intertextuella förhållande till skådespelaren avses framförallt om skådespelaren via sina tidigare skådespelarinsatser har ackumulerat en förhållandevis väldefinierad bild av sig själv. Alltså, om arvet efter tidigare roller intar en aktiv funktion i tolkningen av den aktuella karaktären. Det kan emellertid också innebära att en viss skådespelares privatliv har skapat en bild av honom eller henne som påverkar tolkningen av karaktären i det aktuella materialet. Det är följaktligen en i jämförelse med de övriga punkterna relativt subjektiv och till synes godtycklig kategori, men jag vill trots detta hävda att det är en aspekt som i vissa fall inte kan bortses ifrån vid en analys av denna typ.

Utöver dessa fem punkter noterar jag också andra karakteristika som kan hänföras till diskurssubstansens – det vill säga den specifika medieformens – beskaffenhet i den mån de förefaller vara av väsentlig vikt för framställelsen av den enskilda karaktärens identitet. Sådana aspekter kan utgöras av exempelvis ljussättning, scenografi och diegetiskt/icke-diegetisk musik.

Karaktärsanalysen utgår sålunda främst från dessa fem punkter som i diskursteoretiska termer konstituerar den källa ur vilken jag hämtar de diskursiva element/signifikanter som tillsammans upprättar ekvivalenskedjor och därmed producerar artikulationer av de fyra olika subjektspositionerna (icke-vit man/kvinna, vit man/kvinna). Vad jag med dessa fem analysaspekter önskar klarlägga är i enlighet med postkolonial teori främst om icke-vita konstrueras stereotypt och om det bland filmens vita karaktärer konstrueras ideal som överrensstämmer med den kolonialistiska diskursens. Eftersom diskursteorin påpekar att mening skapas relationellt vill jag i denna kontext uppmärksamma att olika aspekter av karaktärers identiteter aktualiseras eller snarare tydliggörs i relationen till andra karaktärer. Att ägna uppmärksamhet åt relationerna mellan de olika karaktärernas representationer är därför en viktig del i analysen.

4. EMPIRI

Detta kapitel ägnas först och främst åt den empiri som ligger till grund för uppsatsens analys. Förutom information om filmen reflekterar jag här också över valet av denna och avslutar kapitlet med en redogörelse för filmens narrativ. Det sistnämnda kan också ses som en introduktion till det nästkommande kapitlet som utgör själva analysen av empirin.

4.1 Empiriskt material

Filmen som ligger till grund för analysen i denna uppsats heter John Q (2002) och är en amerikansk dramafilm skriven av James Kearns och regisserad av Nick Cassavetes. För produktion svarade Evolution Entertainment och för distribution i USA New Line Cinema. Amerikansk biopremiär hade filmen 15 februari 2002 utkom därefter på VHS/DVD 16 juli samma år. I Sverige hade filmen premiär på bio den 11 oktober 2002 och på VHS/DVD 9 april året därpå. Varken i USA eller i Sverige uppmärksammades John Q (2002) i någon vidare omfattning och blev heller inte en större ekonomisk eller publik framgång.

Filmen har dock nominerats till flera priser, däribland i kategorierna Democracy, Exposé och Human Rights vid PFS Awards 2003 (Political Film Society Awards), men också vunnit för främsta skådespelarframträdande (Denzel Washington) vid Image Awards 2003 och Black Reel Awards 2003 (imdb.com).

4.2 Reflektioner kring urval och empiri

Varför jag har valt att analysera filmen John Q är framförallt för att jag vill studera ett populärkulturellt verk som inte vid en första anblick förgrundar frågor om vita/icke-vita och genus, och i vilken samtliga av de subjekspositioner som i frågeställningarna anges finns manifest förekommande.

Emellertid är själva valet av empiri i denna uppsats är samtidigt både oväsentligt och i högsta grad betydelsefullt beroende på hur diskurser som berör genus och vita/icke-vita skall behandlas. Om frågan är huruvida dessa diskurser överhuvudtaget manifesteras i ett specifikt symboliskt material är svaret att valet av detta saknar betydelse. Att det förhåller sig

på så vis beror på att dessa existerar och tar sig uttryck i praktiskt taget all form av representation. I synnerhet i de fall där människor eller människoliknande subjekt återfinns representerade framträder dessa subjektspositioner som centrala element i det diskursiva skapandet av de representerade subjektens identiteter. Jag vill dock redan här uppmärksamma att detta faktum – diskursernas genomsyrande av symbolisk representation – emellertid inte innebär att jag gör anspråk på att i någon vidare omfattning kunna göra allmängiltigt resultatet av min analys.

Att jag vill avstå från detta beror också på min egen syn på det egna förhållandet till uppsatsens empiri. Det kan förefalla problematiskt och oövertänt av mig att välja en film som är skapad i en kontext som synes vara väl skild från min egen. Ett frågetecken kan möjligen resas huruvida jag med min biografi är lämpad att analysera ett material till vilket ett betydande kulturellt och geografiskt avstånd föreligger (eller åtminstone ett avstånd som är större än till en svensk film). Dock anser jag att också denna attityd bär med sig en problematisk börda i det att den implicit antyder att en analys av samma material av någon med ett geografiskt ursprung som bättre överrensstämmer med filmens enbart på grund av detta och ifråga om uppsatsens aktuella ämne skulle vara mer lämpad att genomföra analysen. Ett sådant tänkande bortser från två med varandra besläktade aspekter av problemet; dels kolonialistiska och patriarkala strukturers globala verkningskrets och dels analytikerns aktiva roll i tolkandet av texten. Anledningen till varför denna attityd är problematisk är sålunda delvis förbunden med vad jag ovan beskrev som diskursernas genomsyrande av symbolisk representation. I synnerhet den kolonialistiska diskursen tar sig, med små lokala och regionala variationer, liknande uttryck vartän den uppträder, och vad genus- och postkolonial forskning har visat är att nästintill ingen eller inget är undantaget effekten av den. Mina biografiska erfarenheter av kolonialistiska strukturer bör därför inte skilja sig på så radikalt annorlunda sätt från de teoretiker mot vilka jag stödjer mig, att resultatet av analysen på något sätt av denna anledning skall bli lidande.

Inte heller borgar en närhet mellan produktionskontext och tolkningskontext av en text för att en tolkning skall bli mer adekvat (i meningen intersubjektiv) eftersom, som Stuart Hall konstaterar; ”*Alla människor skriver och talar utifrån en specifik tid och plats, m.a.o. utifrån en specifik kultur och historia. Allt vi säger är 'kontextuellt' och därmed positionerat*” (Hall 1990, s. 231). Att alla läsare är positionerade av sin biografi betyder emellertid inte att man som läsare av uppsatsen – i det egna reflekterandet av mina analyser och slutsatser – inte bör beakta den kontext i vilken uppsatsen har tillkommit. Därtill kan noteras att valet av en amerikansk film innebär att avståndet mellan teori och empiri måste

sågas vara mindre än om en film från Sverige hade valts (trots de aktuella diskursernas globala spridning) på grund av att de teoretiker vars teorier jag i uppsatsen applicerar främst refererar till amerikanska förhållanden.

Valet av empiri är också utifrån de frågeställningar som uppsatsen ämnar att besvara av högsta vikt av anledningar främst bundna till filmens egen interna struktur. De frågeställningar som är avhängiga uppsatsens syfte är formulerade specifikt för uppsatsens empiri (vilket dock inte betyder att de enbart är applicerbara på detta material). Förekomsten av såväl vita som icke-vita liksom manliga som kvinnliga karaktärer i empirin är därför helt nödvändig för att kunna besvara frågorna som ställs under 1.4. Det hade visserligen varit möjligt att analysera de aktuella identiteterna också i filmer som inte innefattar vita och icke-vita karaktärer av olika kön, däremot underlättas analysen av dessa om samtliga fyra subjektspositioner är manifest förekommande i materialet. För att mot bakgrund av karaktärsanalysen därtill kunna avslöja eventuell närvaro/frånvaro av en kolonialistisk diskurs utgör förekomsten av de olika subjektspositionerna en central komponent inte bara på grund av att det i relationen karaktärerna emellan (men också inom den enskilda karaktären) kan uppdragas produktiva diskursiva motsägelser utan också därför att, som Richard Dyer noterar i *White* (1997) ”it often seems that the only way to see the structures, tropes and perceptual habits of whiteness, to see past the illusion of infinite variety, to recognise white qua white, is when non-white (and above all black) people are represented” (ibid., s. 13).

Ytterligare en viktig reflektion som rör valet av empiri och dettas relation till analysen är den textgenre verket tillhör. Gripsrud noterar att en genre, i semiotisk mening, kan definieras som ”en kod som bestämmer vilka typer av tecken som kan kombineras och hur de får kombineras inom en viss klass eller familj av texter” (Gripsrud 1992/2002, s. 156). Den textuella verklighet som upprättas i filmen är sålunda upprättad och kodad på ett specifikt sätt som bland annat tar sig uttryck i de karaktärer som förekommer däri. Att jag här belyser verkets genretillhörighet beror sålunda på att artikulationen av karaktärernas identiteter delvis är avhängiga denna. *John Q* (2002) kan karakteriseras som – vilket jag tidigare noterade – en dramafilm och den huvudsakliga implikationen av detta är att den i skapandet av sin textuella verklighet strävar efter att imitera vardagsverkliga förhållanden och situationer. Karaktärerna som förekommer i filmen kommer därför att porträtteras på ett trovärdigt och med ”Verkligheten” överrenstämmande sätt.

4.3 Narrativ

I filmens inledning visas en bilolycka i vilken en kvinna krockar med en långtradare och tragiskt avlider. Därefter introduceras de karaktärer som filmens handling kretsar kring. John Quincy Archibald, hans fru Denise och deras unga son Michael är en varm och kärleksfull familj som dock har ekonomiska problem. Efter ett kyrkobesök åker familjen Archibald till en basebollmatch i vilken Michael skall spela. Mitt under matchen kollapsar han plötsligt på planen varpå John springer ut till honom. Han bär Michael, fortfarande medvetslös, till en bil och skyndar till ett sjukhus. Väl framme blir de – efter att sonens tillstånd har stabiliserats – uppkallade till ett sammanträdesrum där de får möta sjukhuschefen Rebecca Payne och Michaels läkare, kardiologen Raymond Turner. Dessa förklarar att Michael lider av ett svårt hjärtproblem som innebär döden för honom om han inte får en hjärttransplantation. Samtidigt berättar de att Johns sjukförsäkring inte täcker ett sådant kirurgiskt ingrepp och att de utan en ekonomisk säkerhet inte tänker behandla Michael. Efter att ha försökt finna sätt att betala den dryga kostnaden för operationen och med detta misslyckats tar John i sin desperation Raymond Turner och alla de människor som för tillfället befinner sig på sjukhusets akutavdelning som gisslan och belägrar sig där i väntan på att sjukhuset skall införa hans sons namn i donationsregistret. Till en början vägrar sjukhuset göra detta, men efter att polisens försök att oskadliggöra John har misslyckats och att det har klargjorts att kvinnan som i filmens första scen dör har ett hjärta som stämmer överens med Michaels behov, ger sjukhuset med sig och han får genomgå operationen. Michael överlever således, men John döms till ett kortare fängelsestraff för frihetsberövandet av de människor han tog som gisslan på sjukhusets akutavdelning.

5. ANALYS

Efter introducerandet av filmen och dess narrativ i den avslutande delen av det föregående kapitlet ämnar jag att i detta kapitel av uppsatsen analysera de olika subjektpositioner som uppräknades i frågeställningarna. Jag inleder med representationen av icke-vita, och uppdelar analysen av dessa i en manlig och en kvinnlig del. Den andra delen av analysen berör representationen av vita och är indelad på samma sätt som den första delen. Resultatet av karaktärsanalysen sammanfattas därefter och reflekteras över i den avslutande diskussionen.

5.1 Representation av icke-vita

5.1.1 Representation av icke-vita män

I denna del av analysen kommer jag att fokusera de icke-vita män som har de mest framträdande rollerna i filmen. Jag börjar med dess protagonist, fadern i familjen, John Quincy Archibald, spelad av Denzel Washington.

I en tidig scen i filmen bortbogseras familjen Archibalds bil på grund av obetalda räkningar och strax därpå framgår det att John behöver ett andra arbete för att kunna betala hyran. Det är således uppenbart att familjen befinner sig i en svår ekonomisk situation. I den senare scenen som utspelar sig i familjens hem berättar också inredningen och Johns kläder att familjen definitivt kan tillskrivas en låg samhällslig och social ställning eller arbetarklassidentitet. bell hooks påpekar att svarta män ofta får ikläda sig rollen som den fattiga och socialt underprivilegerade eller *”as ‘failures’ who are psychologically ‘fucked up’”*(hooks 1992, s. 89).

I filmen som helhet förekommer endast ett fåtal icke-vita och därmed svarta karaktärer varför den därmed löper en risk att inte bara uppmärksamma skillnaden i hudfärg mellan fåtalet (icke-vita) och majoriteten (vita) utan också att förknippa hudfärg med social status. För att missgynna denna tolkning appliceras i filmen en strategi som innebär att placera såväl vita som svarta i positioner med olika social status. Sålunda introduceras i filmens

inledande del undantaget familjen Archibald endast en familj som tillhör arbetarklass och dessa är inte bara vita utan också familjens närmaste vänner och arbetskamrater med John.

Mer information om dessa än så framläggs emellertid inte vilket förtydligar att de enbart intar denna plats för att undvika ett likställande av svart med socialt underprivilegerad. Strategin används också på ett direkt motsatt sätt genom ett placering av ett par svarta i positioner associerade med viss makt. I det ena fallet rör det sig om en chef som avslår Johns arbetsansökan då denne söker anställningar för att kunna betala familjens räkningar tidigt i filmen. Den andra är ledaren för den insatsstyrka som får till uppgift att avvärja honom när han tar gisslan på sjukhuset. Dessa båda är de enda svarta karaktärerna som associeras med viss makt i filmen varför – i kombination med placering av två vita som familjens vänner – de istället för att dra uppmärksamhet från likställandet av svarta med låg social status accentuerar detta genom att själva framträda som anomalier i sina sociala positioner.

Att John och hans familj karakteriseras som socialt underprivilegerade och att detta förknippas med deras hudfärg kan hänföras till filmens tema som upprättas av en dikotomi mellan den lilla människan och det inhumana kapitaldrivna systemet. Eftersom svarta ofta antar den socialt underprivilegerades position accepteras de lättare som en personifiering av den mänskliga delen i dikotomin: de tillåts så att säga på ett enklare sätt att utgöra ett konkretiserat extremvärde än vad vita i samma position skulle kunna göra.

Dikotomiserandet av människa och system framträder tydligt i den situation som inträffar när Michael har kollapsat och familjen befinner sig på sjukhuset. John och hans fru Denise blir uppkallade till ett sammanträdesrum och får för första gången i filmen möta sjukhuschefen Rebecca Payne och deras sons läkare Raymond Turner. I denna scen manifesteras dikotomin inte bara på det sättet att sjukhusrepresentanterna antar en systemidentitet utan också medelst en scenografisk förstärkning där rummet polariseras genom att familjen placeras på en sida av ett långt och brett bord samtidigt som Payne, Turner och ytterligare en läkare sätter sig på den andra sidan. Den binära opposition som filmen i en sympatisk läsning etablerar innebär dessutom att karaktärerna blir moraliska värderingar i en konkret och personifierad form. De konstrueras som inkarnationer av moraliska principer och filmen inför på så vis en manikeism som innebär att identiteterna som människa och system får egenskaperna god och ond.

I upprättandet av dikotomin anspelar filmen på en romantiserad bild av den socialt underprivilegerade som en man som trots miserabla levnadförhållanden gör rätt för sig och kämpar för att försörja sin familj. En man som företräder traditionella värderingar och

som ser familjens välbefinnande som viktigare än personligt välstånd ekonomiskt. John förkroppsligar denna roll och tillskrivs därmed egenskapen god, något som i flera scener också förtydligas i manifesterandet av familjens kristna bakgrund.

Bilden av John som den goda mannen förstärks också av hans intertextuella relation till Washingtons tidigare spelade karaktärer. Innan jag går närmare in på representationen av John vill jag därför först kommentera hur Washington implicit kan förstås som påverkande artikulationen av John. Den intertextuella förbindelsen mellan karaktär och skådespelare är sannolikt av varierande grad viktig för läsarens perception av karaktären, men jag vill hävda att en analys av en karaktär spelad av en så pass prominent och välkänd skådespelare som Washington blir lidande om man bortser från denna relation.

För det första kan det noteras stora likheter mellan Washington och en annan svart skådespelare, Sidney Poitier, främst i avseende av rollval och karaktärspporträtt. Båda skådespelarna utmärker sig på så vis att de ofta gestaltar goda karaktärer i ledande narrativa roller och huvudsakligen figurerar i dramafilmer. Stuart Hall skriver att Poitier var den första svarta amerikanska skådespelaren som erhöll stjärnstatus i 1950-talets Hollywood och att han tilläts detta på grund av att han alltid fick porträttera allt det som svarta stereotyper inte var. Han representerade ofta utbildade och intelligenta män, talade god engelska och framträdde med värdighet och auktoritet (Hall 1997b, s. 253). Han var följaktligen för publiken en svart man som inte tedde sig hotfull – han framstod inte som sexuell och agerade aldrig impulsivt eller på något annat sätt som kunde uppfattas som ett hot mot samhällsordningen.

I många fall liknar Washingtons karaktärer Poitiers, notera exempelvis advokat Gray Grantham i *The Pelican Brief* (1993) örlogskaptan Ron Hunter i *Crimson Tide* (1995) eller advokat Joe Miller i *Philadelphia* (1993). I flera fall har han tagit roller som i allra högsta grad syftar till att belysa hans svarta ursprung, som till exempel i filmer som *The Hurricane* (1999) där han porträtterar boxaren Rubin Carters som dömdes till fängelse för ett mord han inte hade begått. Eller som Herman Boone i *Remember the Titans* (2000) där han spelar en tränare i amerikansk fotboll som skall skapa ett integrerat lag med både svarta och vita spelare i 1970-talets USA. Undantaget rollen som den korrupta poliskommissarien Alonzo i *Training Day* (2001) är det svårt att finna några roller spelade av Washington som bryter mönstret av den goda, intelligenta och rättfärdiga svarta mannen med otvivelaktigt ethos. Den allmänna, uppenbart koherenta bild som genereras av dessa filmer överrensstämmer sålunda förhållandevis väl med den som skapats kring Sidney Poitier. Dessutom, påpekar Richard Dyer, bär de båda skådespelarna fysiska likheter; båda har förhållandevis västerländska anletsdrag vilket sannolikt är ett gynnsamt karaktäristikum för

att möjliggöra ett gestaltande av en icke-stereotyp, eller acceptabel, svart man (Dyer 1997, s. 72).

John framträder sålunda som en god och acceptabel svart man, men han är inte icke-stereotyp. Tillskrivandet av egenskapen att vara socialt underprivilegerad och associerandet av detta med att vara svart – vilket polariserar dikotomin människa/system – och hans överdrivna tålmod trots hunsande av ett oförstående och byråkratisk system gör att han passar in på den stereotyp som Howard Bogle kallade ”The Tom” – den evigt fromma svarta mannen. Emellertid genomgår John en extrem personlighetsförändring i scenen som utgör upptakt till gisslantagandet där han plötsligt ikläds gestalten av den stereotyp som jag i teorikapitlet benämnde ”The Black Buck”.

Scenen inleds med att John konfronterar doktor Raymond Turner på sjukhuset. Den person som här ger sig tillkänna är som sagt en helt annan än den goda och sansade man som i filmens första del framträdde. Här uppträder han istället nervöst och desperat, han bönar och ber Turner att hjälpa hans son och lovar att på något sätt betala för operationen. När Turner förklarar att han inte har möjlighet att hjälpa John förlorar den senare besinningen. Han tar tag i Turner över nacken, tar fram en pistol ur en väska och trycker upp honom mot väggen med kommentaren ”I’m not asking you anymore doctor, I’m telling you. *You are going to give my son a new heart. Do you understand me?*”. Hans aggressiva blick är hela tiden fäst på Turner när han uttalar orden med sitt ansikte nära dennes. Johns personlighetsförändring förstärks av hans kläder; i den föregående scenen, där han fortfarande var lugn och sansad bar han en vitaktig skjorta, i denna däremot har han enbart på sig mörka kläder som dessutom till färgen väl överrensstämmer med hans hudfärg – kläderna tar i färgligheten med huden sig uttryck som en symbolisk förlängning av John. På så vis associeras den obehagliga personlighetsförändringen med mörkheten i hans klädsel och hans hudfärg.

John är sålunda inte enbart den evigt fromma svarta mannen (till vilken han återgår att vara mot slutet av filmen) utan också den okontrollerbart aggressive, både ”The Tom” – den noble vilden – och ”The Black Buck” – barbaren. Stuart Hall beskriver detta dikotoma sätt att representera svarta som typiskt; *“blacks are trapped by the binary structure of the stereotype, which is split between two extreme opposites – and are obliged to shuttle endlessly between them, sometimes being both of them at the same time”* (Hall 1997b, s. 263). Detta kan verka paradoxalt, men som Hall förklarar är de båda extremerna endast varandras spegelbilder. Sättet att beskriva svarta som fromma och beskedliga har funktionen att

neutralisera eller dölja den kolonialistiska rädslan för den hotfulla svarta vilden (ibid., s. 262f).

Av övriga icke-vita män i filmen är alla svarta. Undantaget John har dock inte någon en speciellt framträdande roll i filmen. Att inte heller någon av dem tillskrivs de för filmen väsentliga värdeladdade egenskaperna god eller ond förtydligar deras perifera narrativa funktion. De står så att säga i filmens kulisser och utgör endast statister. Den enda som i detta hänseende till viss del utmärker sig är Johns son Michael som spelas av Daniel E. Smith. Förvisso är han sängliggande och nästintill medvetlös från den tidiga scen i vilken han faller till marken på basebollplanen till slutet av filmen då han sitter i rättssalen där John erhåller sin dom. Han förekommer dock i detta tillstånd kontinuerligt genom filmen som en påminnelse om, och förstärkning av, den binära oppositionen mellan människa och system – detta är hans narrativa funktion – John är visserligen mannen som ställs mot systemet (och intar i detta rollen som den goda människan), men systemet definieras i hög grad även av sin känslökyla gentemot den lilla pojken som utgör offret för dess inhumana politik.

Representationen av Michael hemfaller inte åt någon svart stereotyp men i allra högsta grad åt den kolonialistiska diskursens manliga styrkeideal – den manliga styrkan är den mänskliga och denna tar sig uttryck i mannens muskler (Dyer 1997, s. 145ff). Detta sker på ett symboliskt plan som manifesteras i Michaels stora intresse för bodybuilding. Ett intresse som ger sig till känna dels i hans rum som är tapetserat med bilder på idolen Chris Cormier, men framförallt i två händelser i filmen som refererar till varandra och detta styrkeideal. Den första av dessa inträffar i filmens inledning när John och Denise lämnar Michael vid hans skola. När de åker därifrån ropar Michael efter sin far varpå denne vänder sig om och ser honom inta en bodybuildingpose. Situationen upprepar sig på ett identiskt sätt i slutet av filmen när John efter sin rättegång förs bort i polisbil; den nyligen opererade Michael tar sig i scenen förbi avspärningarna och ställer sig på vägen samtidigt som bilen passerar och intar samma pose. Symboliken är tydlig – mannens viljestyrka tar sig fysiskt uttryck i hans muskler och upprepningen av denna manifestation i slutet av filmen är sinnebild för den manliga viljans styrka att övervinna de hinder som placeras i hans väg.

Den manliga mentala styrkan som manifesteras i hans *tränade* kropp är dock i en kolonialistisk diskurs förbehållen den vita mannen (den svarta mannens muskler är av naturen givna) varför dessa symboliskt förtätade scener kan tolkas innehålla en viss ambivalens eftersom idealet här tar sig uttryck i en svart karaktär. Symboliken ger sig dock endast till känna konnotativt – poseringen upprättar förbindelse till manlig muskulatur som i sin tur är ett fysiskt uttryck av en mental styrka. Michael är inte den hotfulla svarta mannen,

utan ett hjälplöst barn. Därmed undergrävs denna ambivalens och fråntar scenerna deras potentiellt subversiva kraft.

En annan svart manlig karaktär som förvisso endast utgör en bifigur, men som ändå förekommer i ett flertal scener är Lester Matthews spelad av Eddie Griffin. Han ingår i gisslan och träder följaktligen in i filmens handling strax efter den scen som ovan beskrevs i vilken John av Turner får beskedet att Michael inte kommer att opereras. Innan jag närmare går in på representationen av Matthews vill jag dock först uppmärksamma den intertextuella bild som Griffin tillför sin karaktär.

Griffin är inte tillnärmelsevis en lika välkänd skådespelare som Denzel Washington, men gestaltar likväl förhållandevis koherenta karaktärer. I egenskap av svart komiker förkroppsligar han inte sällan karaktärer som alluderar på den stereotyp som Bogle kallar ”The Coon”. I exempelvis *Undercover Brother* (2002) spelar han en karaktär med samma namn som är en parodi på 1970-talets blaxploitationhjältar som Shaft och Superfly. En liknande karaktär utgör också hallicken T. J. Hicks i *Deuce Bigalow: Male Gigolo* (1999). Det är som den roliga svarta bifiguren som Griffin har gjort sig känd och det är denna bild som han bär med sig i Lester Matthews.

Till skillnad från de ovan nämnda filmerna tillhör dock John Q (2002) som jag uppmärksammade under 4.2 på sida 27 genren dramafilm vilket innebär att karaktärerna måste förefalla åtminstone rimligen trovärdiga. Den typ av komik som förekommer i dessa filmer behöver därför stöpas i en annan form för att inte verka malplacerad. Lester Matthews är därför ”The Coon” iklädd en mindre karikatyrisk men likafullt omisskännlig skepnad. Hans stereotypa representation uttrycks såväl i hans utseende som i sättet han betar sig och talar, och de två sidorna – den fysiska och icke-fysiska – förstärker varandra och resulterar i en betydligt tydligare stereotyp än de som gestaltar sig i John. Den senares stereotypa representation maskeras delvis på grund av detta genom att i jämförelse med Matthews inte förefalla vara särskilt stereotyp. Således visar sig Matthews som ”svartare” än John (vilket för övrigt förstärks av hans faktiskt mörkare hudfärg i jämförelse med John). Han är symptomatiskt också den enda svarta man som det uttryckligen refereras till som svart i filmen. Det sker när en vit man i gisslan klagar över att Matthews får vård före honom vilket föranleder mannen att till John säga; ”Hey, we were here before the black guy”. Han kunde i denna scen lika gärna ha pekat på Matthews och i sitt yttrande utbytt ”black guy” mot ”him”, men detta sker inte sannolikt beroende på att filmen önskar porträttera denne vite man som ond (här uppvisat i okänsligt ordval). På ett latent meningsbärande plan är detta dock också

ett uttryck för det jag ovan skrev – Matthews är svartare än John i egenskap av sin uppenbart stereotypa representation.

Utseendemässigt porträtteras Matthews som en gangster, eller i alla fall som någon med tvivelaktig bakgrund. Han utmärks av en afrofrisyr, svart skinnjacka och en lång, kraftig silverkedja runt halsen, vilket tillsammans med hans ovårdade språk antyder den andra sidan av hans personlighet, stereotypens spegelbild, ”The Black Buck”. Denna manifesteras dock inte mer än implicit. Detta gör istället ”The Coon” som till exempel i den scen då tumult utbryter i akutavdelningens väntrum. I det drama som utspelar sig när en kvinna misshandlar sin man ses i korta sekvenser, och hörs i bakgrunden av andra, Matthews yttra dråpliga kommentarer som “God damn [skratt]” och ”All that ass and the muscles to go with it. I knew damn well you wasn’t no blond, I knew you mother fucking wasn’t”.

Matthews framträder sålunda som en typisk stereotyp bifigur vars främsta funktion i filmen – förutom att dölja den stereotypa representationen av John – är att fylla det tomrum med humor som de övriga karaktärerna öppnar med ett överskott av drama.

5.1.2 Representation av icke-vita kvinnor

Frånvaron av icke-vita karaktärer i filmen är ytterst tydligt när det gäller icke-vita kvinnor. Förutom modern i familjen, Denise Archibald spelad av Kimberly Elise uppträder endast ytterligare två icke-vita kvinnor i fler än en scen. Eftersom hon är den av dessa som har den mest framträdande rollen i filmen inleder jag dock analysen av denna subjektpositions artikulering med Denise.

Jag kan redan här uppmärksamma att representationen av Denise inte kan kategoriseras i någon av de typiska stereotyperna som beskrevs i teorikapitlet. Hon är en svart kvinna med förhållandevis mörk hy (lika mörk som John) som inte karakteriseras som sensuell och som följaktligen inte utgör en ”Tragic Mulatto”. Dessutom intar hon inte den karikatyriska tjänstefolksrollen och är inte heller tjock som ”The Mammy”. Istället konstruerar filmen henne kring hennes roll som moder, och det är i huvudsak detta som jag i den nedanstående texten kommer att beröra.

Som jag nämnde i det förra avsnittet konstruerar filmen sitt narrativ kring en manikeiskt upprättad dikotomi mellan människa och system. I egenskap av hustru till John och framförallt mor till Michael utgör Denise i likhet med dessa en del i den goda, mänskliga sidan av denna opposition. Emellertid har hon i jämförelse med John en inte lika framträdande narrativ roll. Det är tydligt att filmens fokus är riktat på förhållandet mellan far och son. Ett

exempel på detta – att filmen representerar familjen som en varm och kärleksfull helhet, men en sådan i vilken far och son delar ett speciellt förhållande – är den scen i filmens inledning där familjen i en bil är på väg till arbete/skola. Alla tre skrattar och sjunger tillsammans varpå Michael avbryter det hela för att leka en ordlek. Hans blick är fäst på sin far och han mumlar snabbt fram ett ohörbart ord som John sedan skall gissa. Först när båda på detta sätt har lekt vänder sig Michael mot sin mor och frågar henne om inte hon vill vara med, och efter att ha övertalats av båda gör hon ett dåligt försök med ett ord som båda direkt uppfattar varefter alla skrattar. Här framgår med all tydlighet förhållandet mellan far, mor och son. John och Michael förstår i scenen varandra på ett speciellt sätt som Denise inte kan – deras manliga gemenskap exkluderar henne – vilket dock inte innebär att hon inte kan dela deras glädje (i scenen uttryckt i hennes skratt) och få dem att framstå som en kärleksfull kärnfamilj. Hon fullgör familjen, men befinner sig hela tiden i skuggan av relationen mellan far och son.

Denise personifierar i filmen en traditionell västerländsk kvinnlighet som inte minst manifesteras oförtäckt i kontrasten mellan hennes och Johns arbeten – han arbetar som montör i en fabrik och Denise som kassörska i en supermarket. Johns yrke konnoterar fysisk styrka, teknologiskt kunnande och kroppslig aktivitet i motsats till hennes arbete som innehar medbetydelser som passivitet, mottaglighet och behjälplighet. De yrkesmässiga konnotationerna är också de som i filmen framträder i Denises person.

Representationen av henne som emotionell och kvinnligt passiv tar sig till exempel uttryck i en scen där hon precis har erfarit att Michael är tvungen att lämna sjukhuset på grund av att det saknas ekonomiska förutsättningar för att betala hans vård. Gråtande ringer hon till John varpå följande ordväxling sker;

Denise: ”They are releasing him.”

John: “I talked to the hospital, they said they’d take care of it.”

Denise: “You always take care of everything...”

John: “I will”

Denise: “...but it’s never enough is it, *You* need to do something, do you hear me? *Do* something!”

Vad som här klargörs är att det är Johns uppgift – i egenskap av man och far – att aktivt lösa situationen. Denise själv framstår i scenen (och i stora delar av filmen) som en otröstlig mor, ständigt gråtande och väntande på hjälp vid sin sons sida. Hon agerar inte själv aktivt för att

lösa familjens problem, även om hon i en scen följer med John då denne skall söka ekonomisk hjälp från olika myndigheter och stiftelser.

Dessa karakteristika som Denise uppvisar – emotionalitet och passivitet – utgör väsentliga element i filmens framhävande av hennes centrala identitet som moder. Den traditionella västerländska kvinnligheten (vilken ursprung utgör Kristendomens arketytiska kvinnliga ideal) som konkretiseras i Denise förstärks också i representationen av henne som en god kristen. Som den goda kristna modern kan hon anta funktionen av symbol för kärnfamiljen som filmen får att framstå som den goda människans naturliga grupptillhörighet. Därmed representerar hon också en kvinnlighet som står i opposition till den som tar sig uttryck i Rebecca Payne (se under 5.2.2). Den traditionella kvinnligheten betecknas sålunda som god i filmen varför den kan sägas erkänna den kolonialistiska diskursen patriarkala fundament och romantiserar detta i sin representation av Denise. Det kan dock synas vara subversivt att den kolonialistiska kvinnligheten, konstruerad som god, tar sig uttryck i en svart kvinna och inte i en vit. En analys av det sätt på vilket denna i Denise eftertryckligt betonas visar dock att så inte är fallet.

För att förklara vad jag med detta menar behöver jag dock kort beskriva hur de två övriga icke-vita kvinnliga karaktärerna representeras. Båda dessa utgör i filmen perifera karaktärer vilkas namn aldrig uppdragas. Den ena av dem är svart (dock ljus hy) och den andra är latinamerikanska och båda ingår i den grupp av människor som John tar som gisslan på sjukhusets akutavdelning. Den latinamerikanska kvinnan förekommer endast i ett fåtal scener och det enda som framgår av hennes karaktär är att hon dels inte kan tala engelska, vilket föranleder en tolkning innebärande att hon med största sannolikhet kan tillskrivas en socialt låg ställning likt Denise och hennes familj. Hon befinner sig på sjukhuset på grund att hennes son har en öroninfektion. Den svarta kvinnan å sin sida är gravid och skall när som helst föda. Hon uppvisar en identisk könsspecifik passivitet med den som jag tidigare beskrev att Denise föredde i samtalet mellan henne och John. För den svarta kvinnan i gisslan framträder denna passivitet i en scen där hon vill att hennes man skall göra något åt den situation de befinner sig i och hon vänder sig mot honom och säger; ”Steve, I want you to get up and do something. You need to get your butt up and do something, I’m having your child.”. I likhet med i scenen mellan Denise och John, framvisas i denna traditionella könsbundna karakteristika; mannen skall vara aktiv och försvara det som är hans och kvinnan skall vara passiv och försvaras.

Förstärkt på olika sätt i likheter med Denise framträder alla tre icke-vita kvinnor dock med den gemensamma nämnaren att de alla är mödrar och av denna anledning befinner sig på sjukhuset. Deras kvinnlighet betonas sålunda främst i moderskapet, och det är i detta

som orsaken till varför deras representationer inte är subversiva står att finna. Ett framhävande av moderskapet innebär ett markerande av en kvinnlighet skapad i sexuell reproduktion, och reproduktionen av kroppar på detta sätt – i kontrast till det paradoxala vita idealets reproduktion – belyser de icke-vita kvinnornas kroppslighet. Samtidigt som den traditionella västerländska kvinnligheten romantiseras i de icke-vita kvinnorna negeras desamma därmed tillträde till idealets främsta position i markerandet av deras kroppslighet. Vad som skulle ha kunnat uppfattas som en representation med förändrande potential (inte i den romantiska framställningen av en traditionell kvinnlighet utan i inskrivandet av detta i icke-vita istället för vita) faller istället tillbaka i ett representationsmönster som är i enlighet med den kolonialistiska diskursens.

5.2 Representation av vita

5.2.1 Representation av vita män

I filmen utgör merparten av de förekommande karaktärerna vita män. Dessa representeras på ett antal olika sätt och de som jag därför här skall beröra är de som i filmen har de mest framträdande rollerna. I denna kontext innebär detta dock inte att de övriga vita männen som utgör statister saknar betydelse. Tvärtom är den fond av vita bika karaktärer som filmens mer framträdande karaktärer agerar bland en ytterst viktig komponent i filmens konstruktion av vithet. Jag beskrev i teorikapitlet att vita upptar en paradoxal position innebärande att de samtidigt kan ses som vita och förefalla osynliga; ”Whiteness /.../ makes white people visible as white, while simultaneously signifying the true character of white people, which is invisible” (Dyer 1997, s. 45). Den vita kontext som skapas av alla de vita karaktärer som i övrigt inte påverkar den narrativa rörelsen osynliggör deras egenskap av att vara vita. Deras vithet maskeras i den alldaglighet med vilken deras representationer framträder.

Eventuell förekomst av kolonialistiska vita ideal tar sig dock sannolikt tydligast uttryck i för narrativet centrala karaktärer – karaktärer vilka kan definieras i termer av god eller ond. Manikeismen konkretiseras i dikotomin människa/system där den förstnämnda delen tydligast tar sig uttryck i familjen Archibald och den senare främst manifesteras i de karaktärer som representerar systemet. Således föreligger en risk att det skapas en opposition mellan goda svarta (familjen Archibald) och onda vita (representanter för systemet). Detta undviks genom att de vita karaktärer som är verksamma inom de institutioner som utgör systemet tillerkänns båda egenskaperna – det förekommer följaktligen såväl goda vita

karaktärer som onda vita karaktärer i systemets institutioner. I den följande texten kommer jag att koncentrera analysen på dessa karaktärer.

Systemet företräds i filmen av ett par institutioner – sjukhuset och rättsstaten – vari vilka flertalet av dessa goda och onda vita karaktärer förekommer. Dikotomin människa/system som etableras mellan familjen Archibald och de onda karaktärer som är verksamma i sjukhuset/rättsstaten reproduceras som beskrivet också inom institutionerna på så vis att människan där framträder i de goda karaktärerna och systemet definieras av de onda karaktärerna.

Oppositionen mellan familjen Archibald och sjukhuset introduceras, som jag tidigare påpekade, i den scen där familjen för första gången möter de primära företrädarna för sjukhuset – sjukhuschefen Rebecca Payne och läkaren Raymond Turner. Vid sidan av Payne som behandlas under 5.2.2 intar alltså Michaels läkare, kardiologen Raymond Turner, en särställning bland sjukhusets systemkaraktärer. Han förekommer kontinuerligt i filmen därför att han befinner sig bland de människor som John sedermera tar som gisslan på akutavdelningen och får därmed på ett direkt sätt inför människorna där representera systemet. Han gestaltas av skådespelaren James Woods, och porträtteras som en ansedd men osympatisk medelålders man. Utseendemässigt framstår han inte som vacker utan utmärks av arrogant uppsyn, likgiltig blick och koppärrig hy. Därmed tar sig hans otrevliga karaktär ett fysiskt uttryck i hans ofördelaktiga anletsdrag.

I scenen som beskrevs under 5.1.1 på sidan 32 där John konfronterar Turner på sjukhuset för att övertala honom att operera Michael framträder även hans personlighet på ett tydligt sätt. Han står i scenen först och samtalar med en annan patient, en äldre vit man som av kläderna att döma är ekonomiskt välbeställd, när John gående närmar sig i sjukhuskorridoren. De två talar öppen hjärtigt och skrattar under det att Turner lismar för den äldre mannen. Då John kommer fram och tilltalar honom förändras dock Turners personlighet och han återfår det arroganta uttryck han dittills uppvisat. I skillnaden i bemötande av de båda patienterna och i den likgiltiga oberördhet som han uppvisar inför det faktum att Michael Archibald utan nödvändig vård dör (vilket är upprinnelsen till Johns gisslantagande), manifesteras i denna scen exemplariskt Turners osympatiska karaktär. På ett symboliskt plan upphör han nästintill att vara människa på så vis att det i honom konkretiseras de värderingar som filmen önskar tillskriva systemet. Som representant för det onda systemet framstår han därmed som byråkratisk, regelstyrd och kapitalistisk.

Genom att förknippas så tätt med systemet antar han en helt och hållet systemrepresenterande identitet som inte bara står i opposition till familjen Archibald utan

också till de vita karaktärer som inom systemet porträtteras som goda. Så återskapas dikotomin människa/system också i själva systemet, där karaktärer som Turner, i förhållande till de mänskliga goda vita karaktärerna som är verksamma i systemet, tar formen av inkarnationer av ett abstrakt ont system. Richard Dyer gör observationen att vita representeras som såväl onda som goda, men att de som karakteriseras som onda på olika sätt (utseendemässigt eller i attribuerandet av egenskaper) konstrueras så att de kommer till korta i mätandet av sig mot det vita idealet (Dyer 1997, s. 63). I fråga om Raymond Turner artikuleras dennes identitet på ett sätt som i det närmaste förnekar honom människovärde. Han framträder som en förkroppsligad bild av systemet vilket innebär att hans förkastliga karaktär associeras med detta istället för med det faktum att han är vit (vilket i annat fall hade varit möjligt). Till detta bidrar också den vita fond av det stora antal vita statister som så att säga skapar en kontext som gör att hans hudfärg inte utmärker sig som annorlunda.

Sin diametrala motpol bland de inom sjukhuset verksamma karaktärerna finner Turner i en som han i filmen faktiskt aldrig möter. Det rör sig om Michael Archibalds sjukskötare som varken namnges eller förekommer i ett stort antal scener, men som nästintill fullgör vad som kan definieras som det vita manliga idealet.

När Michael precis har hamnat på sjukhuset är det han som möter John och Denise vid sonens säng. Han förklarar med en lugnt och djup röst för dem innebörden av de värden som visas i de monitorer som övervakar Michaels tillstånd. Med sin lugna framtoning och allvarsamhet inger han en känsla av trygghet och förefaller intelligent. Utseendemässigt uppvisar han ett relativt vackert ansikte med skarpa och karakteristiska manliga ansiktsdetaljer som tydliga kindben och kantig hakprofil. Han är också lång och har en välbyggd, solbränd kropp.

Kroppen är som nämnt en viktig nodalpunkt i konstruktionen av vithet. Den muskulösa kroppen, skriver Dyer, presenterar sig inte som typisk utan som idealisk och markerar sig därigenom som annorlunda i förhållande till andra kroppar (ibid., s. 15). Den konnoterar styrka, hårdhet, hälsa och aspiration. Och i den finns det lidande och den smärta som har format den internaliserad. Den är en symbol för den viljestyrka som bäraren av den besitter, som Dyer skriver, ”*the built body tells the spirit within*” (ibid., s. 165). Följaktligen formulerar den sig som ett tecken på den vita mannens förmåga att transcendera sin fysik och hans kapacitet att kunna bemästra och kontrollera sina inneboende drifter.

Trots att sjukskötarens kropp aldrig framträder avklädd markerar den sig ändå som väl skild från andras kroppar – den avtecknar sig tydligt under hans kläder vilket gör den synlig utan att synas. På detta sätt accentuerar den sig faktiskt i en scen där ett fax inkommer

till sjukhusreceptionen som berättar att ett hjärta finns tillgängligt för transplantation och att Michael är den enda möjliga mottagaren på donationslistan. Faxet inkommer i ett för narrativet kritiskt skede varför sjukskötaren direkt efter erfandet skyndsamt försöker meddela detta till Rebecca Payne. När han springer genom korridorerna i sökandet efter henne pressas kläderna mot kroppen som på så vis tydligare definierar sig.

Eftersom sjukskötaren antar en god mänsklig roll som står i motsättning till den som manifesteras i Turners systemidentitet, och att denna godhet förknippas med hans dygdesamma karaktär och utmärkande muskulösa kropp följer gestaltningen av honom tydligt den kolonialistiska diskursens representationsmönster. Det kan här noteras att maktförhållandet mellan sjukskötaren och Turner liknar det mellan familjen Archibald och de olika systemidentiteterna. Sålunda tycks i filmen maktaspekten vara ett väsentligt element i dikotomiserandet av människa och system, där den förstnämnda alltid ur denna aspekt är yrkesmässigt underlägsen den senare.

Att så är fallet visar sig också i maktförhållandet mellan de antagonister som ger sig till känna inom den andra institutionen – rättsstaten – som i narrativet tar sig uttryck i form av CPD (Chicago Police Department) och sedermera även domstol. Antagonismen som inom denna institution uttrycks uppstår mellan polischefen Gus Monroe (Ray Liotta) och förhandlaren/poliskommissarien Frank Grimes (Robert Duvall). Således tillskrivs också här den goda en yrkesmässigt underordnad position och den systemrepresenterande en konkretiserad maktfullkomlighet. Dikotomin mellan människa och system tar sig mellan dessa karaktärer också ett intressant uttryck i deras beklädnad. Grimes bär en mörk, neutralt vardaglig kostym och Monroe går klädd i tjänstebeklädnad – en uniform. Bärandet av det senare signalerar ett avsärande av rätten att agera som individ och istället representera en viss institution eller grupp. På detta vis förtydligas att Monroe representerar systemet och dettas värderingar och att Grimes är en människa i systemet.

Båda karaktärerna träder in i den narrativa handlingen strax efter Johns gisslantagande. Grimes uppgift är att i egenskap av förhandlare få John att överlämna sig åt myndigheterna och Monroe har till en början en mer övervakande funktion. Den senare porträtteras som en känslökall man med politiska ambitioner som därmed helst ser John skjuten för att förhindra negativ publicitet inför ett val som uppenbarligen skall äga rum året efter de händelser som utspelar sig i filmen. Representationen av Monroe uppvisar stora likheter med porträtterandet av läkaren Raymond Turner – de gestaltar en liknande systemidentitet som berövar dem människovärde och överskuggar deras vita identitet – varför jag inte ser någon större anledning att här med vissa omformuleringar repetera det som

står skrivet på de föregående sidorna. Det kan dock vara värt att notera att de till sina personligheter beskrivs på ett så pass liknande sätt att systemet de representerar ger sig till känna som en homogen inhuman struktur trots att de företräder olika institutioner.

Om det förekommer stora likheter mellan de systemrepresenterande karaktärerna kan förhållandet sägas vara det omvända i fråga om deras motpoler. Grimes intar i likhet med Michaels sjukskötare en god narrativ funktion, men representeras på ett helt annat sätt än denne. Han gestaltas som en vanlig och intelligent, välsinnad äldre man som i likhet med sin antagonist Monroe helst ser en oblodig upplösning på gisslandramat. Till skillnad från honom inser dock Grimes, och har förståelse för, den problematiska personliga situation John befinner sig i. I fysisk bemärkelse kan han till skillnad från sjukskötaren inte sägas konkretisera ett vitt manligt ideal även om hans antydda intelligens vittnar om en själslig transcendens. Däremot tycks hans hudfärg framhävas för att markera honom som vit i förhållande till Monroe som i de scener där de två konfronteras konsekvent förefaller något mörkare än Grimes.

Att ljusheten i hans hy markeras och förknippas med hans goda karaktär sker även i en scen där John stiger ut från akutavdelningen för att möta honom och Monroe. I händelsen som har föregått denna har insatsstyrkan enligt Monroes order försökt oskadliggöra John och misslyckats. Polismannen som skulle ha dödat honom har John istället tagit som gisslan och använder som sköld när han öppnar dörrarna mot den av polisen omringade gården utanför akutavdelningen. John är i scenen mycket aggressiv eftersom han tror att Grimes har utnyttjat hans förtroende och invaggat honom i en falsk säkerhet. Eftersom Grimes är oskyldig och därtill själv har utnyttjats av Monroe framträder han i scenen som god och han försöker lugna John samtidigt som han förklarar hur fel dennes eget agerande är. Trots den förmyndande samtalstonen är det uppenbart att Grimes enbart vill John väl. Den senare står i scenen delvis dold i skuggan av den polisman han håller som sköld och förefaller därmed mörkare än vad han annars framstår som medan Grimes står ensam i solskenet vilket framhäver och markerar hans ljushet. I kontrasten som mellan dem uppstår associeras på detta sätt Grimes lugna och goda framtoning med hans ljusa hudfärg och Johns aggressivitet med den mörkhet han manifesterar.

I Grimes markeras sålunda vithet samtidigt som hans alldaglighet och mänsklighet betonas. Dyer gör noteringen att “[i]t takes a white man /.../ to make the world safe, but /.../ he must not be too white. He must be taken as ordinary, and it is seldom in the West that anyone other than a white male can take up that position” (ibid., s. 221). Det

förefaller därför symptomatiskt att det är Grimes som löser gisslandramat och återställer ordning. Han utmärker sig inte som idealisk, men markeras ändå som vit.

Jag har hittills i detta avsnitt av analysen redovisat representationen av goda och onda manliga karaktärer som associeras med systemet. I filmen förekommer dock dessutom en man i gisslan som betecknas som ond. Det rör sig om en man som tillsammans med sin flickvän för lindrigare skador (i mannens fall rivmärken på armen) har uppsökt akutavdelningen. Han är ung och porträtteras som egocentrisk och obehaglig. Till skillnad från merparten av de övriga i gisslan visar han ingen sympati för John och försöker också vid ett tillfälle övermannas honom med pepparsprej och en lång spruta. Efter hand som handlingen framskrider blir det också tydligt att mannen har misshandlat kvinnan han kallar sin flickvän. Följaktligen personifierar han i filmen ondska, men till skillnad från de övriga onda karaktärerna associeras han inte med systemet. Utmärkande för mannen är vidare hans kläders uniforma färgskala – såväl skor, byxor och skjorta är svarta. På så vis förknippas hans ondska med färgen svart och detta, beskriver Dyer, är ett typiskt västerländskt representationsmönster, ”[b]ad whites are often associated with darkness, either in the iconography of black and white costuming (in early films especially, but still evident), or in their associations with non-white others” (ibid., s. 35).

Det kan tyckas möjligt att separera denna typ av symbolik (att förbinda färgen svart med ondska) från den koloniala diskursens ekvivalering av svarta människor med ondska. Emellertid konstaterar Dyer att betydelseglidningar i detta avseende är frekvent förekommande. Färgen svart i symbolisk användning överlappar den rasistiska användningen. För mannen i det aktuella exemplet sker faktiskt en sådan betydelseöverföring eftersom också hans hår är svart. Också i kontrasten jag tidigare omtalade mellan Grimes och Monroes hudfärger antyds en liknande association av mörkheten i ett fysiskt/kroppsligt attribut med ondska. Följaktligen hemfaller filmen tydligtvis i detta hänseende åt den kolonialistiska diskursens sätt att representera människor.

5.2.2 Representation av vita kvinnor

I likhet med det jag skrev gällande vita män så förekommer också ett flertal vita kvinnor i filmen. I jämförelse med de vita männen upptar dock ett mindre antal av dessa för narrativet centrala positioner. Jag ska i det nedanstående på samma sätt som i det föregående avsnittet och av samma anledningar i huvudsak koncentrera analysen på de karaktärer som upptar viktiga narrativa positioner.

Jag inleder dock med filmens mest framträdande vita kvinna som även under stora delar av filmen framträder som familjen Archibalds främsta antagonist, sjukhuschefen Rebecca Payne. Innan jag analyserar hennes representation vill jag dock nämna något om den intertextuella förbindelsen som finns mellan Payne och skådespelerskan som porträtterar henne, Anne Heche. På ett liknande sätt som för Denzel Washington och Eddie Griffin existerar en allmän intertextuell bild av Heche som i hennes fall emellertid inte kan hänföras till en enhetlig filmisk bild utan istället till en skapad kring hennes privata person. Det blev 1997 känt att hon hade ett lesbiskt förhållande med skådespelerskan Ellen Degeneres, ett förhållande som sedan kom till ända år 2000. Det är framförallt detta förhållande som har gjort Anne Heche välkänd och vetskapen om hennes, i förhållande till den kolonialistiska diskursens heteronormativitet, avvikande sexuella läggning har viss betydelse för artikulationen av Rebecca Payne i John Q (2002).

I egenskap av sjukhuschef företräder Payne i likhet med Raymond Turner och Gus Monroe i första hand systemet och antar därmed en identitet som artikuleras på ett liknande sätt som för dem. Den traditionella kvinnlighet som tar sig uttryck i Denise Archibalds emotionella och typiskt passiva gestalt ger därmed i Payne vika för personlighetsdrag som rationalitet, kallsinnighet, och cynism. Inte minst manifesteras detta i hennes behandling av familjen Archibald och tydliggörs exempelvis i det samtal som äger rum i scenen som etablerar dikotomin dem emellan i deras första möte (scenen är tidigare omtalad under 5.1.1 på sidan 30). I scenen som utspelar sig i ett sammanträdesrum på sjukhuset förklarar hon oberört för John och Denise att Michaels namn inte kommer att införas i donationsregistret förrän de har bevisat solvens, och bemöter den gråtande Denises replik "Our son is in there dying and all you can do is sit here and talk about money?" med svaret "It costs money to provide healthcare. It's expensive for you, it's expensive for us.". Den känslöbrist hon uppvisar i scenen tillskrivs hennes identitet som systemrepresentant, men markerar henne även som avvikande i sin identitet som vit kvinna. Karakteriseringen av henne som avvikande befasts dessutom i det faktum att hon besitter den ur maktsynpunkt främsta positionen inom den institution hon är verksam i – en position normalt föreskriven män.

Den sociala position som Payne intar kan utifrån hennes maktposition sägas utgöra en representation av en modern kvinnlighet som står i opposition till den traditionella som Denise Archibald uppvisar. Dessutom attribueras hon utseendemässigt karakteristika som avviker från den traditionella kvinnlighetens ideal på så vis att hon är ytterst korthårig och har ett till synes osminkat anlete. Därmed markeras i hennes utseende också hennes

vithet; hon är i jämförelse med alla karaktärer i filmen den till hudfärg ljusaste och detta förstärks de facto av frånvaron av tydlig sminkning och även av hennes ljusst platinablonda hår.

Hennes moderna (från det traditionella avvikande) uttryck förstärks av att hon, även om det inte explicit uttalas i filmen, inte verkar ha någon familj – hon bär inte någon vigselring och har inte heller några fotografier på familj/partner i sitt arbetsrum. Därmed undergrävs inte heller den intertextualitet som Heches person internaliserar i Payne. Hennes sexuella läggning förblir tvetydig eftersom skådespelerskans sexualitet får stå oemotsagd i porträttet av karaktären i filmen vilket befäster Paynes avvikande uttryck och ytterligare polariserar henne från Denise Archibald.

Jag konstaterade under 5.1.2 att den traditionella kvinnligheten i filmen definieras som god vilket får till följd att den kvinnlighet som jag ovan har beskrivit att Payne uppvisar betecknas som oskiljbar från hennes identitet som systemrepresentant och därmed ond. Att hennes ljusa hudfärg markerar henne som vit skapar på grund av detta en situation i vilken det onda kan associeras med hennes hudfärg medförande att den vita kvinnan riskerar att framstå i negativ dager i jämförelse med den svarta eller icke-vita kvinnan (i vilka filmen uttrycker en god traditionell kvinnlighet). Sålunda uppvisas här en viss ambivalens i detta avseende, ett möjligt avståndstagande från den kolonialistiska diskursens representationsmönster – ett uttryck för en potentiell diskursiv förändring.

Denna tolkning urholkas dock av ett par korta sekvenser i slutet av filmen i vilka Payne uppvisar en annan personlighet. För första gången befinner hon sig helt ensam varför hon inte verkar framträda som systemrepresenterande utan som privatperson. Hon sitter i scenen och tittar på ett nyhetsinslag som berör gisslantagandet. I programmet hörs John i direktsändning tala med sin son över telefon. Samtalet är mycket känsloladdat och John försöker hålla tillbaka tårarna när Michael frågar om han snart kommer att dö. Payne sitter med händerna knutna under hakan som i bön och en tår faller längs hennes kind. Här ger hon således uttryck för en emotionell sida som ditintills inte har manifesterats. Eftersom hon är ensam i scenen förknippas känslotillståndet med hennes identitet som privatperson. Därmed antyds i hennes privatperson en kvinnlighet som överrensstämmer med den traditionella och hon framstår som en god vit kvinna – ondskan kan därför inte betraktas som avhängig hennes hudfärg. Ondskan i hennes representation förknippas därför med systemet och godheten med hennes vita privatperson.

Dock lämnar detta henne i en obestämdhetens rymd. För samtidigt som hon företräder en modern kvinnlighet som förknippas med ondska är hon också en god vit

traditionell kvinna. Hennes ambivalenta artikulation innebär dessutom att de karakteristika som polariserar och förstärker hennes avvikande uttryck från en traditionell kvinnlighet samtidigt också i hennes senare manifesterande av denna kvinnlighet undergräver dess restriktiva uttryck.

Ytterligare en tvetydig vit kvinnlig karaktär utgör flickvännen till mannen i gisslan jag omnämnde i analysens föregående avsnitt på sidan 43. Hon kallas Julie Bird (Heather Wahlquist) och utgör visserligen endast en bikaaktör, men artikuleras på ett i kontexten intressant sätt. Hon framställs i filmen som undergiven och tyst. Utseendemässigt porträtteras hon dock som en åtråvärd, attraktiv kvinna – långt askblont hår, korta jeansshorts som tillsammans med mycket höga kilklackade skor accentuerar såväl stjärt som långa ben, och en liten tight vit t-shirt som definierar konturerna av hennes stora bröst. Sålunda symboliserar hon den objektifierade kvinnan – ett offer för, och artikulerat i syfte att blidka, den patriarkala blicken.

I scenen jag vill beskriva (vilket förövrigt är densamma som omnämndes i det föregående avsnittet) har det uppdragats att det är hennes pojkvän som har åsamkat henne de skador för vilka hon har uppsökt hjälp. Hennes pojkvän går till fysiskt angrepp mot John, och de två faller både till marken vilket får till följd att John tappar sin pistol och pojkvännen sin pepparsprej. Pojkvännen skriker – fortfarande liggande på golvet – till Julie att hon ska ta upp pistolen för att skjuta John i ansiktet, men hon plockar istället upp pepparsprejen och använder den i hans eget ansikte varpå följande dialog och händelseförlopp äger rum;

Pojkvän: [med pepparsprej i ansiktet och gråtande] ”Ohh, god, you stupid bitch!”

Julie: [sparkar honom i ryggen] ”That’s for beating the shit out of me...”, [ytterligare en spark i ryggen] “...that’s for you being an asshole, and this...” [spark mellan benen] “...this is for calling me a bitch”

Därefter säger Julie till honom; “And I’m not going to be your barbie anymore” och tar av sig sitt askblonda hår som visar sig vara en peruk. Hon skakar på huvudet och hennes naturliga mörkbruna hår faller ut över hennes axlar.

I scenen får pojkvännen symbolisera ett manligt förtryck och Julie ett försök att slå sig fri från detta – ett vägrande att uppta den traditionella kvinnans plats som i hennes fall konstrueras i tillskrivandet av karakteristika som tyst tillgänglighet och passiv sensualism. Artikulationen av denna diskursiva vändning är emellertid inte entydig. Richard Dyer skriver att ”*Dark-haired and swarthy white characters are routinely more often wicked and/or*

sensual“ (Dyer 1997, s. 59). När Julie tar av sig peruken och visar sin riktiga hårfärg manifesterar hon orsaken till sitt beteende på så vis att hårfärgen förknippas med hennes aggression. Sålunda uttrycks i scenen inte enbart ett vägrande att sträva efter att uppfylla den kolonialistiska diskursens vita ideal, utan paradoxalt hemfaller gestaltandet av Julie i denna vägran åt det representationsmönster vilket den vänder sig mot.

Den sista karaktären vars representation i denna analys kommer att beskrivas utgör den kvinna som förekommer i filmens absolut första scen, och därefter i ytterligare en scen mot slutet av filmen. Hon gestaltas av Gabriela Oltean, men namnges inte i filmen och har inte heller en talande roll. Sålunda förekommer hon i filmen utan att i egentlig mening agera däri. Redan i detta faktum etableras delvis hennes narrativa funktion som är att uppfylla och representera det vita kvinnliga idealet – hon är i symbolisk mening jungfru Maria. Representationen av henne skiljer sig på ett radikalt sätt från de övriga karaktärerna på så sätt att hon – den fysiska människan – endast utgör en liten del av representationen av henne. Den nedanstående beskrivningen inkluderar därför betydligt mer av den kontext i vilken hon uppträder än tidigare karaktärsbeskrivningar.

Filmens och den aktuella scenen inleds av en panorering över vackra naturscenerier i bergsmiljö. En vit BMW utgör fokus i scenen och i bakgrunden spelas den italienska tonsättaren Giulio Caccinis (ca 1545-1618) aria Ave Maria. I bilen sitter en vacker kvinna (Oltean) vars ansikte aldrig helt uppvisas utan enbart kan förnimmas ur olika vinklar. Det framgår dock att hon är vit och vacker, och klädd i en vit klänning med en likaledes vit scarf virad runt halsen. På bilens mittbackspegel uppvisas också ett hängande katolskt radbandskors i glas/kristall. Därefter skiftar scenen fokus och visar istället en stor helt vit långtradare bakom vilken hennes bil befinner sig. När kvinnan försöker passera denna ser hon inte att det också kommer en mötande långtradare som också den är vit. Den senare träffar hennes bils akterparti vilket får den att rotera och ställa sig med rakt över båda körfälten. Långtradaren som hon precis har passerat hinner dock inte bromsa utan kör rakt in i sidan på bilen och kvinnan dör.

Scenen är förtätad av symbolik och skapar med hjälp av den överdrivna användningen av färgen vit tillsammans med den religiösa betoningen manifesterat i korset och framförallt det icke-diegetiska ljudet en sakral och ren aura. Att allt är vitt – såväl bil som långtradare och kvinnans hudfärg och klädsel – gör också att det i scenen inte upprättas någon manikeisk antagonism. Istället framställs händelseförloppet som något av predestinerat och gudabestämt. Den fulla betydelsen av scenen klargörs emellertid inte förrän i en scen i slutet av filmen. Den äger rum på ett sjukhus där kvinnan först kan ses liggande på en bår under ett

vitt skyнке. I bakgrunden ljuder kyrkokörer som i likhet med den första scenen skänker en sakral känsla till scenen. Denna känsla förstärks när hon flyttas över från båren till ett operationsbord och ett starkt strålkastarljus ovanför henne – ett symboliskt himmelskt ljus – lyser upp hennes ansikte och bröstkörg. Kvinnan bär ett donationsarmband och det blir klargjort att hennes hjärta överensstämmer med Michael Archibalds behov. Följaktligen transplanteras organet till honom vilket förlänar honom nytt liv.

Kvinnans gestalt är en personifikation av den kolonialistiska diskursens vita kvinnliga ideal. Hennes person omges redan från början av en gudomlig aura; hon visas i filmen (och har en viktig funktion däri), men agerar inte och bevisas därför aldrig vara en vanlig människa. Denna tolkning befasts av den påfallande användningen av färgen vit och av den icke-diegetiska musiken som i båda scenerna etablerar religiösa övertoner. I den första scenen är aktualiserandet av förbindelsen till jungfru Maria dessutom explicit manifesterad i detta hänseende. Maria är som tidigare omtalat diskursens vita kvinnliga ideal och hennes ouppnåeliga kvinnlighet ger sig främst till känna i jungfrufödseln av Jesus – en reproduktion av liv utan sexualitet (Dyer 1997, s. 16f).

Jag skrev under 5.1.2 att filmens icke-vita kvinnor representerar en traditionell kvinnlighet och att det i dem betonas deras moderskap. I moderskapet framhävs deras kroppar som oundgängliga för den sexuella reproduktionen av liv. Den kolonialistiska diskursens ideal reproducerar dock liv utan ett vidkännande av sexualitet. I enlighet med denna diskurs manifesterar den vita kvinnan jag här behandlar just detta – en passiv, icke-sexuell reproduktion av liv. Hon är bärare av det hjärta som skall skänka liv åt en pojke. Givandet av liv sker genom en gudomlig intervention och är därtill passivt – läkarna är de som aktivt transplanterar organet – varför kvinnan framstår som både ett kärll för den livgivande anden och som den passiva givaren av detta till pojken genom gud.

5.3 Avslutande diskussion

Syftet med denna uppsats förutom att analysera filmens representationer av de i frågeställningarna angivna subjektspöpositionerna är att sammanfattningsvis korrelera de olika karaktärernas gestalter till den kolonialistiska diskursens representationsmönster. Jag har visserligen gjort detta kontinuerligt i analysen, men sammanfattar centrala slutsatser i det nedanstående.

Det kan först och främst vara värt att reflektera över den stora skillnaden i antal icke-vita kontra vita karaktärer i filmen. Jag nämnde redan i avsnitt 5.2.1 att detta skapar en fond av vita karaktärer som så att säga har funktionen att definiera alldagligheten och skapa

en icke-markerad vit kontext som de framträdande vita karaktärerna agerar i. Den utseendemässiga likheten med kontexten förhindrar de karaktärer som artikuleras på ett sätt som är oförenligt med vithet att förknippa detta med deras hudfärg.

Dyer konstaterar också att den omarkerade vardaglighetens vita position också kan hänföras till uppvisandet av extrem vithet; *“Extreme whiteness /.../ leaves a residue, a way of being that is not marked as white, in which white people can see themselves. This residue is non-particularity, the space of ordinariness.”* (Dyer 1997, s. 223). Funktionen av i denna film närvarande karaktärer som den vita kvinnan som till fullo uppfyller den kolonialistiska diskursens kvinnliga ideal och sjukskötaren vars ideala vithet markeras är sålunda också att öppna ett rum för en icke-markerad vithet. I inskrivandet av godhet i dessa båda karaktärer hemfaller filmen otvetydigt åt ett kolonialistiskt sätt att representera vita. Detsamma kan också sägas vara fallet för filmens hjälteaktiga karaktär, Frank Grimes, som framträder alldaglig men ändå markerad vit. De onda vita karaktärerna i filmen artikuleras på ett sådant sätt att deras egenskap att vara vita maskeras; för Raymond Turner och Gus Monroe framförallt genom att tillskriva dem en identitet som får uppgiften att förklarar deras ovita beteende vilket därför inte förknippas med deras hudfärg. Som nämndes i inledningen till diskussionen medför de vita statisternas talrikhet ett osynliggörande av vit hudfärg vilket även det motverkar ett sådant associerande.

I detta avseende avviker porträtterandet av Rebecca Payne som visserligen också tillskrivs en liknande ond identitet som Turner och Monroe, men som dessutom uppvisar en radikalt annorlunda dito. Hennes moderna kvinnlighet förknippas med ondska i placandet av den som varande i opposition till en god traditionell kvinnlighet vilket är i enlighet med den kolonialistiska diskursen. Samtidigt intar hon dock rollen av den traditionella kvinnan i egenskap av privatperson, men tar i rollen som representant för denna ett annat uttryck än vad som är regel i den allmänna artikulationen av denna typ av kvinnlighet. Här uppträder således en viss ambivalens som kan tolkas som ett försök till diskursiv reartikulation. Dock lämnas hennes representation utan att det sker en slutgiltig hegemonisk intervention – ingen diskurs; vare sig kolonialistisk eller till denna motsatt dito stabiliserar hennes betydelse – varför hennes representation kan betraktas som kontradiktorisk (den stödjer båda diskurserna i olika avseenden). Även i det fall där filmen uppenbarligen vänder sig mot ett kolonialistiskt representationssätt, som i beskrivningen av Julie, sker detta självmotsägande genom ett användande av typiskt kolonialistiska stilmönster.

Den minoritet av filmens icke-vita karaktärer som förekommer mer än flyktigt ger en förhållandevis liknande bild av förhållningssättet gentemot den kolonialistiska

diskursen. De tre icke-vita kvinnorna som i filmen förekommer i fler än en enstaka scen representeras förvisso inte i form av någon av de stereotyper som Bogle beskriver, men deras kroppslighet accentueras i deras moderskap vilket är typiskt i kolonialistisk gestaltning av icke-vita. Arketypiska stereotyper präglar istället de icke-vita (svarta) männen i filmen. John pendlar mellan stereotypens två extrema uttryck, men framträder inte lika karikatyriskt stereotypt som Lester Matthews. Den senares representation har därför den intressanta funktionen av att dölja det mindre tydligt stereotypa uttrycket i John Archibalds gestalt just genom sin egen tydligt stereotypa artikulation. Det är sålunda inte enbart extrem vithet som maskerar icke-markerad dito utan detta synes också kunna sägas för representationen av svarthet.

En central insikt i uppsatsen anser jag är hur de stereotypa representationerna av icke-vita och manifesterandet av goda vita ideal i filmen används för etableringen och polariseringen av filmens gynnade dikotomi mellan människa och system. Ur denna synvinkel framträder också den stora fördelen med att ta hänsyn till representationerna av både vita och icke-vita likväl som genusaspekten eftersom dikotomin människa/system ur denna synvinkel konstrueras med hjälp av typiskt kolonialistiska uttryckssätt. Artikulationen av de olika karaktärernas identiteter sker på ett sätt som tydliggör de två polerna i applicerandet av diskursens representationsmönster. Dessutom har upprättandet av denna dikotomi, som jag redan omtalat här, den funktionen att systemidentiteten utgör alibi för onda vitas förehavanden vilket på så sätt förhindrar ondskan från att förknippas med deras egenskap att vara vita. Därmed hindras en möjlighet att bestrida de ideal som också manifesteras i filmen. Användandet av igenkännliga typiskt kolonialistiska representationsmönster har även den funktionen att infria läsarens förväntningar på filmen. Typifiering är en nödvändig process för skapandet av mening, och skulle filmens karaktärer avvika radikalt från den kolonialistiska diskursens rigida uttryck och djupstrukturer skulle detta riskera att störa läsarens anteciperingar och föra uppmärksamhet från filmens gynnade narrativa mening. Med denna insikt ter det sig dessutom symptomatiskt att det är just för svarta som den intertextuella förbindelsen mellan skådespelare och karaktär är av större vikt i konstruktionen av den senare än för vita (som i kolonialistisk representation tillåts anta mer diversifierade uttryck).

Sålunda kan sammanfattningsvis sägas att filmen John Q (2002) i representationen av sina karaktärer nästintill fullständigt följer den kolonialistiska diskursens representationsmönster – sättet att definiera subjektspositionerna och kunskapen om dessa kategorier som diskursen skapar reproduceras i texten. På ett samhällsligt plan stöder därmed min analys av detta specifika populärkulturella verk i princip Saïds påstående att

västerländska medier befäster diskursens hegemoni. Det fåtal försök till motstånd i vissa karaktärer undergrävs effektivt av att andra aspekter av karaktären ifråga gestaltas på för diskursen typiska sätt. Den enda som härvidlag skiljer sig från de övriga är Rebecca Payne som upptar en paradoxal och diskursivt icke-tillsluten position. Att konstruera karaktärer på ett sådant ambivalent och tvetydigt sätt kan måhända utgöra en möjlighet att varken totalt hemfalla åt kolonialistisk representation och inte heller åt en reaktiv oppositionell och kontraproduktiv dito, utan istället skapa en grund för ett verkligt antkolonialistiskt representationsmönster. Ett skapande av karaktärer i vilka komplexitet och kontradiktioner skapar obestämbara gestalter vars slutgiltiga bestämelse ständigt flyr mot textens gryningsland.

KÄLLFÖRTECKNING

Tryckta referenser

- Anderson, Benedict (1991/1993). *Den föreställda gemenskapen: reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*. Göteborg: Daidalos
- Burr, Vivien (1995). *An Introduction to Social Constructionism*. London: Routledge
- Dyer, Richard (1977). *Gays and Film*. London: British Film Institute.
- Dyer, Richard (1997). *White: Essays on Race and Culture*. London: Routledge
- Eriksson, Catharina, Eriksson Baaz, Maria, Thörn, Håkan (1999). "Den postkoloniala paradoxen". i Eriksson, C., Eriksson B., M., Thörn, H. (red.) (1999): *Globaliseringens kulturer: Den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*. Nora: Nya Doxa.
- Gilje, Nils, Grimen, Harald (1992/2003). *Samhällsvetenskapernas förutsättningar*. Göteborg: Daidalos
- Gripsrud, Jostein (1999/2002): *Mediekultur. Mediesamhälle*, Uddevalla: Daidalos.
- Hall, Stuart (1990). "Kulturell identitet och diaspora". i Eriksson, C., Eriksson B. M., Thörn, H. (red.) (1999). *Globaliseringens kulturer: den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*. Nora: Nya Doxa
- Hall, Stuart (1996). "När inträffade det 'postkoloniala'?" i Eriksson, C., Eriksson B. M., Thörn, H. (red.) (1999). *Globaliseringens kulturer: den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*. Nora: Nya Doxa
- Hall, Stuart (1997a). "The Work of Representation". i Hall, S. (ed.) (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage

- Hall, Stuart (1997b). "The Spectacle of the Other". i Hall, S. (ed.) (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage
- Haraway, Donna (1999). "Ett manifest för cyborger. Vetenskap, teknologi och socialistisk feminism under 1980-talet". i Johansson, T., Sernhede, O., Trondman, M. (1999). *Samtidskultur: karaoke, karnevaler och kulturella koder*. Nora: Nya Doxa
- hooks, bell (1992). *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press
- Jonsson, Stefan (1995). *De andra: amerikanska kulturkrig och europeisk rasism*. Stockholm: PAN/Norstedt
- Kjørup, Søren (1996/1999). *Människovetenskaperna. Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*. Lund: Studentlitteratur.
- Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal (1985/1993). *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso
- Mohanty, Chandra Talpade (1993). "Med västerländska ögon". i Eriksson, C., Eriksson B., M., Thörn, H. (red.) (1999): *Globaliseringens kulturer. Den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, Nora: Nya Doxa.
- Pickering, Michael (2001). *Stereotyping – the Politics of Representation*. New York: Palgrave
- Ricoeur, Paul (1988/1993). *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*. Stockholm/Lund: Symposion
- Saïd, Edward W. (1978/1993). *Orientalism*. Stockholm: Ordfront
- Winther Jørgensen, Marianne, Phillips, Louise (1999/2000). *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur
- Young, Robert J. C. (2003). *Postcolonialism. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press

Audiovisuella referenser

Crimson Tide (1995)

Deuce Bigalow: Male Gigolo (1999)

Hurricane, the(1999)

John Q (2002)

Pelican Brief, the(1993)

Philadelphia (1993)

Remember the Titans (2000)

Training Day (2001)

Undercover Brother (2002)