



# *Sidney Poitier*

En diskursanalys av intersektionen mellan ras, kön och klass i Poitiers filmer

*Igor Kubát*

Avdelningen för mänskliga rättigheter

Historiska institutionen

Kurskod: MRSG30

Termin: Höstterminen 2016

Handledare: x

Omfång: Antal ord (10000-15000)



## Abstract

During the 20th century African Americans struggled to be treated equally in the American society. This process had been going on since slavery was abolished after the Civil War, and it is ongoing still. However, it was most significant during the Civil Rights Movement in the 50s and 60s. In that period, aspects of the struggle were seen in all different sides of society and culture. For instance, the African American film actor Sidney Poitier participated in several successful feature films which depicted African Americans in a way they had never been depicted before. This paper consists of a discourse analysis made on the intersection of race, gender and class in those films. The representation of race is central, but one of the key assumptions in the paper is that the whole trace of racism may be detected only when we keep an eye on the issues of gender and class simultaneously. In the paper, it will be clear, that although Sidney Poitier's characters may seem on par with the white characters, this race relation has major consequences in questions on gender and class. A black man can be equal to a white man, but only if the white man is heavily disabled. For example during the 50's and 60's we see changes in the depiction of race. In the end of the 60's Sidney Poitier's characters may encounter white women in a manner which was unthinkable in the beginning of the 50's. Early on, the women could not even look at him without disgust, since he was black. Later, they fall in love with him and ultimately, they even get engaged to him.

*Keywords: Civil Rights Movement, Discourse Analysis, Sidney Poitier, Intersectionality.*

## Abstrakt

Under 1900-talet kämpade afro-amerikaner för jämlikhet i det amerikanska samhället. Denna process hade pågått sedan slaveriet avskaffades under det amerikanska inbördeskriget, och pågår fortfarande. Kampen präglade samhället tydligast under Medborgarrättsrörelsen under 50- och 60-talen. Under den perioden, blev kampen synlig i alla olika sidor av samhället och kulturen. Till exempel medverkade den afro-amerikanske skådespelaren Sidney Poitier i en rad framgångsrika långfilmer som porträtterade svarta på ett sätt som de inte hade porträtterats förut. Den här uppsatsen består av en diskursanalys av intersektionen mellan ras, kön och klass i några av dessa filmer. Representationen av ras är central, men ett av uppsatsens viktigaste antaganden är att rasismen endast kan beskrivas om kön och klass tas i beaktande

samtidigt. I uppsatsen kommer det stå klart, att även om Sidney Poitiers rollkaraktärer tycks stå på jämbördig fot med deras vita antagonister, har denna relation stora konsekvenser för frågor om kön och klass. En svart man kan vara jämbördig med en vit man, men endast om den vite mannen har ett stort handikapp. Under 50- och 60-talen ser vi förändringar i hur raser porträtteras. Sidney Poitiers karaktärer kan närma sig vita kvinnor på ett sätt som var otänkbart i början av 50-talet. Tidigare i filmerna kunde de vita kvinnorna inte ens se på honom utan avsky i blicken. Senare förälskade de sig i honom och till slut förlovade de sig med honom.

*Nyckelord: Medborgarrättsrörelsen, Diskursanalys, Sidney Poitier, Intersektionalitet.*

# Innehållsförteckning

<b>1</b>	<b>Inledning</b>	<b>5</b>
1.1	Syfte och frågeställning	6
1.2	Avgränsning	7
<b>2</b>	<b>Litteraturöversikt</b>	<b>8</b>
<b>3</b>	<b>Teori</b>	<b>10</b>
3.1	Diskursanalys	10
3.1.1	Foucaults diskursbegrepp	10
3.2	Intersektionalitet	12
<b>4</b>	<b>Metod och material</b>	<b>15</b>
<b>5</b>	<b>Undersökning och analys</b>	<b>17</b>
5.1	Undersökning	17
5.2	Analys	29
<b>6</b>	<b>Slutsats</b>	<b>33</b>

## Referenser

# 1 Inledning

De första slavarna som kom till USA skeppades från Afrika i början på 1600-talet. Under det amerikanska självständighetskriget åren 1776-1783 avskaffades slaveriet i de mellersta och norra kolonierna i USA och självständighetsdeklarationen från år 1776 som författades av Thomas Jefferson förkunnade bland annat att alla människor skapats lika och med okränkbara rättigheter, så som bland annat rätten till liv, frihet och strävan efter lycka. Men situationen för de svarta afroamerikanerna i USA förändrades inte till det bättre i den grad man hade hoppats på. Trots stora förhoppningarna om frihet så fortsatte det svarta slaveriet i de södra staterna i USA. Slavar var den huvudsakliga arbetskraften i odling av tobak, socker och framförallt bomull och år 1860 fanns det så mycket som 4 miljoner slavar i södra USA.<sup>1</sup>

Det var först efter amerikanska inbördeskriget år 1865 som slaveriet förbjöds i hela USA och svarta gavs fullt medborgarskap och rätten att rösta. Men den svarta befolkningen fortsatte förtryckas och 1896 fastslog USAs högsta domstol att segregation mellan svarta och vita inte stred mot den amerikanska konstitutionen.<sup>2</sup> Man kunde därför förbjuda svarta från att vistas i samma skolor, sjukhus, restauranger, teatrar som vita.

Efter första världskriget inleddes en stor afroamerikansk migration inom USA. Många afroamerikaner flyttade från södra till norra USA. Anledningarna var flera. Det var en stor efterfrågan på arbetskraft i norra USA och afroamerikanerna behandlades bättre i norra USA än i södra USA.<sup>3</sup> Av de 754 afroamerikaner som mellan 1900-1909 blev lynchade var hela 92 % av dessa i södra USA. Man trodde att den stora afroamerikanska migrationen från söder till norr skulle bidra till att bryta ner typer av hinder av rasfördomar och trångsynthet men tyvärr hade den motsatt effekt. Rasmotsättningarna ökade och segregation spred sig till många nordliga städer i landet. När svarta getton spred sig närmre områden bebodda av vita resulterade detta ofta i rasistiskt våld.<sup>4</sup> Rasismen mot svarta ökade drastiskt i början på 1900-talet och Ku Klux Klan hade hela 4 miljoner medlemmar år 1924.<sup>5</sup>

Under femtio- och sextiotalen i USA var afroamerikaners medborgerliga rättigheter i fokus. Afroamerikaner hade kämpat för lika rättigheter även innan men det var på 1950- och

---

<sup>1</sup> Verney, Kevin, Black Civil Rights in America, Routledge, London 2000 s.1.

<sup>2</sup> Ibid, s.5.

<sup>3</sup> Ibid, s.12.

<sup>4</sup> Ibid, s. 15

<sup>5</sup> Ibid, s.16

1960-talet som flera uppmärksammade fall gav upphov till betydande sociala förändringar. År 1954 var Brown-fallet ett vattenmärke för människorättskampen. USAs högsta domstol tog då ett enhälligt beslut om att skolesegregation var emot konstitutionen.<sup>6</sup>

Bara två år efter detta utbröt det stora protester efter att Rosa Parks gripits och bötfällts då hon vägrade lämna sin plats som hon satt på en buss till en vit man. Detta var startskottet till att den afro amerikanska befolkningen under ledning av Martin Luther King bojkottade stadens bussar. Bojkotten ledde till slut till att högsta domstolen förklarade att det stred mot grundlagen att segregera användare av kollektivtransport. Efter detta tog kampen fart på riktigt och den afro amerikanska befolkningen började protestera och demonstrera tillsammans i allt större utsträckning. Många gånger blev demonstrationerna våldsamma.<sup>7</sup> Medborgarrättsrörelsens mål, ambitioner och metoder diskuterades i olika forum i alla samhällsklasser och skakade nationen då våldet visades i folks vardagsrum på TV. År 1951 var det endast 12 % av befolkningen som hade TV men fyra år senare, år 1955, var det 67% och 1963 var det hela 90%.<sup>8</sup> Därför var det av värde att skådespelaren Sidney Poitier dök i upp med en bild om värdighet, diciplin och moralisk auktoritet. Här visades bilden av en perfekt svart man där Poitier representerade försoning mellan raserna och ömsesidig respekt.<sup>9</sup>

## 1.1 Syfte, frågeställning

Den här uppsatsen kommer fokusera på hur medborgarrättstankarna kom till uttryck i filmens värld i USA under tiden för medborgarrättsrörelsen i landet. Syftet med undersökningen är därmed att se hur människorättstankarna kan spåras i några av Sidney Poitiers filmer.

Central vikt kommer läggas vid hur attityder till ras speglas i några av de filmer Poitier var med i men då ett intersektionellt perspektiv tillämpas i studien kommer intersektionen mellan ras, kön och klass i några av hans filmer att analyseras. Anledningen till att ett intersektionellt perspektiv tillämpas i undersökningen är att ras som en isolerad variabel endast bidrar till ett endimensionellt perspektiv och bör kombineras med andra relevanta faktorer som tillsammans kan resultera i annorlunda resultat. Därmed inkluderar intersektionalitetsbegreppet även frågor om även kön och klass.

---

<sup>6</sup> Ibid, s.44

<sup>7</sup> Ibid, s.55-56

<sup>8</sup> Ibid, s.60

<sup>9</sup> Willis, Sharon, *The Poitier Effect: Racial Melodrama and Fantasies of Reconciliation*. 1 red. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015 s. viii

Ett av de tydligaste områden där rasism kommer till uttryck är i könsfrågor, till exempel hur vita kvinnor behandlas när de ställs intill en svart man. På samma vis är dimensionen klass viktig för att komma till en förståelse för hur rasismen ser ut i Poitiers filmer. Det är nämligen fullt möjligt att Sidney Poitier, en svart man, framstår som helt och fullt jämbördig med en vit man redan i en film från 50-talet. Men detta är inte hela bilden. För att den ska bli komplett måste hänsyn tas också till dimensionerna kön och klass. För att förstå att rasismen spelar roll även i dessa situationer måste hänsyn tas till den intersektionella kompensationen där en dimension påverkas när en annan rubbas. Frågeställningarna i uppsatsen blir därför:

- Hur ser intersektionen mellan ras, kön och klass ut i de filmer som Sidney Poitier medverkar i?
- Går det att se någon förändring av hur intersektionen mellan ras, kön och klass behandlas i filmerna över tid?

## 1.2 Avgränsning

Mängden av de filmer som producerats och som har någon som helst anknytning till medborgarrättsrörelsen är oöverskådligt. För att analysera hur medborgarrättsrörelsen har påverkat filmvärlden var jag därför tvungen att göra ett urval. Jag har valt att fokusera på en skådespelares filmografi för att på så sätt väva in flera olika regissörer, flera olika manusförfattare och flera olika producenter genom två olika decennier. Den skådespelare som valts ut här är Sidney Poitier. Anledningen till att jag valde att analysera just Sidneys filmer är för att han var en förgrundsfigur under den amerikanska medborgarrättsrörelsen och var den första färgade skådespelaren som vann en Oscar för bästa manliga huvudroll 1963 för sin roll i *Lilies of the Field*.<sup>10</sup>

Jag har valt ut sex av hans filmer under två decennier för att på så sätt kunna se om det skett någon förändring under tiden. Den första filmen är från 1950 och den sista från 1967 vilket gör att det är 17 år mellan den första och sista filmen.

Att jag valde ut just sex grundas på urvalets kriterier, att de är producerade med flera års mellanrum och att det är tillräckligt många för att skapa ett representativt urval men inom formerna för denna typ av studie. Jag har valt ut dessa filmer eftersom

---

10 Verney, Kevin, *Black Civil Rights in America*, Routledge, London 2000, s. 80.

medborgarrättsrörelsens frågor speglas i dem. Det är i dessa filmer tydligt hur rasismen närvarar.

## 2. Litteraturöversikt

Flera analyser av hur svarta i allmänhet och Sidney Poitier i synnerhet har porträtterats på film har gjorts.

I boken *Black Hollywood: From Butlers to Superheroes, the Changing Role of African American Men in the Movies* (2015) gör Kimberly Fain en översikt av hur svarta män har porträtterats genom filmhistorien. Hon börjar sin historia med D.W. Griffiths djupt rasistiska skildring av det amerikanska inbördeskriget, *The Birth of a Nation* (1915) där USA räddas av Ku Klux Klan som slår ner ett uppror bland afroamerikanerna i landet och avslutar med *Django Unchained* och *12 Years a Slave* (2013). Hon undersöker den demoniserade och förenklade skildringarna av svarta män i filmer från 1910 talet, till den moderna eran där svarta män gör anslag på sina egna representationer.

Hon menar att bilden av afroamerikaner i filmerna är en återspeglning av kulturen och politiken. Vidare menar hon att även om afroamerikaner har spelat idealiserade roller som bland annat gud så har den överväldigande prototypen av afroamerikanska män varit negativ.<sup>11</sup>

Den första mörkhyade filmmakaren var Oscar Micheaux. Mellan 1913 och 1951 skrev han sju romaner och producerade fyrtyotretre långfilmer. Många blev klippta och censurerade, de hade låg budget och nådde inte ut till de stora massorna, men de var ändå gjorda av afroamerikaner, med afroamerikanska skådespelare, för en afroamerikansk publik.<sup>12</sup> Men snart skulle afroamerikaner börja medverka också i de allra mest populära filmerna. Men det var fortfarande tydligt att de fick spela stereotypiska roller, som till exempel omhändertagande hushållerskor, mammies, eller undergivna tjänare, (uncle) Toms. Till exempel hade Hattie McDaniel rollen som en mammy – som hette Mammy – i *Gone with the Wind* (1939), en biroll för vilken hon erhöll det svarta amerikans första oscarsstatyett.<sup>13</sup>

I nutid är den afroamerikanska representationen i filmens värld, som bekant, annorlunda. I filmer som *Django Unchained* och *12 Years a Slave* ges inte alls lika rasistiska

---

<sup>11</sup> Fain, Kimberly, *Black Hollywood: From Butlers to Superheroes, the Changing Role of African American Men in the Movies*. 1 red. Santa Barbara: Praeger 2015, s.xiii-xiv.

<sup>12</sup> *Ibid*, s. 15-27

<sup>13</sup> *Ibid*, s. 29.64.



porträtt av afroamerikanska slavar och deras umbäranden.<sup>14</sup> Och filmmakare som Spike Lee, Tyler Perry och Will Smith har tagit Hollywood med storm.<sup>15</sup> På 90-talet såg vi flera gangsterfilmer från de amerikanska storstädernas svarta områden av och med kända rappare och hiphop-artister och på 80-talet fylldes biosalongerna upp när afroamerikanska komiker tog plats på vita duken.<sup>16</sup> Men redan på 70-talet var den afroamerikanska representationen på film helt annorlunda jämfört med hur den var på 30- och 40-talen. För på 70-talet såg Hollywood fenomenet blaxploitation (black exploitation). Filmskapare förstod att det fanns ett intresse för filmer med svarta skådespelare, där den svarta mannen var frispråkig och sexuellt aktiv.<sup>17</sup> Frågan är förstås hur den knapphändiga och mycket stereotypa afroamerikanska representationen på 40-talet kunde förvandlas till den relativt stora mängd filmer av och med afroamerikaner under 70-talet och därefter. Förhoppningsvis kan en studie av några filmer från Sidney Poitiers storhetsperiod hjälpa oss på traven för att förstå detta.

I artikeln *Disabling African American Men: Liberalism and Race Message Films* utforskar John Nickel skärningspunkten mellan liberal politik och skildringar av funktionshinder i filmer från 1940-talet till 1960-talet som främjar ras- tolerans. Han finner att många av filmerna som vill bekämpa rasism under denna tidsperiod faktiskt var bakåtsträvande. De tog ett steg framåt bara för att samtidigt ta ett steg tillbaka på ett annat plan, då de skildrande afroamerikanska männen presenterades som funktionshindrade eller jämfördes med funktionshindrade vita amerikaner.<sup>18</sup>

Anne Gray Perrin har skrivit artikeln "Guess Who's Coming to Dinner: The Web of Racial, Class, and Gender Constructions in late 1960s America" (Perrin, 2012). Hon analyserar filmerna "*In the Heat of the Night*" och "*Guess Who's Coming to Dinner*". Hennes tolkning av den senare filmen är mycket intressant, och skulle kunna gå att applicera på hela gruppen av filmer som ska analyseras här. Så här skriver Perrin "Guess Who's Coming to Dinner... reduces racial politics to who has the power over white womanhood..."<sup>19</sup> I filmens värld är det kanske så att svarta män kan ta allt större plats, men till priset av att vita kvinnor får mindre att säga till om.

---

<sup>14</sup> Ibid, s.169-186

<sup>15</sup> Ibid, s 149-168

<sup>16</sup> Ibid, s. 115-147

<sup>17</sup> Ibid, s.97

<sup>18</sup> Nickel, John, *Disabling African American Men: Liberalism and Race Message Films*. *Cinema Journal*, 44(1), 2004 s.26

<sup>19</sup> Perrin, Anne Gray, *Guess Who's Coming to Dinner: The Web of Racial, Class, and Gender Constructions in late 1960s America*. *The Journal of Popular Culture*, 45(4),2012 s. 846

# 3 Teori

## 3.1 Diskursanalys

Det teoretiska ramverk jag kommer att använda för att göra undersökningen är diskursanalys med utgångspunkt i Foucaults diskursbegrepp. Diskursanalys är kontroversiellt inom samhällsvetenskapen då det i hög grad används i olika texter och debatter utan att definieras. Diskursanalys är både ett teoretiskt och metodologiskt verktyg (angreppssätt) som kan ta många olika riktningar och utgå ifrån många olika definitioner. Vad många teoretiker är överens om är att diskursanalys är en studie av samhällsfenomen där språket är i fokus.<sup>20</sup>

Jørgensen och Phillips som skrivit boken ”*Diskursanalys som teori och metod*” menar att diskurs är ett verbalt eller textsystem om hur något talas och hur kulturella och sociala normer påverkar hur vår värld är konstruerad.<sup>21</sup> Man skulle kunna beskriva det som ett bestämt sätt att förstå och tala om världen där det finns regler om vad som får sägas, göras och så vidare. Språket återger inte verkligheten utan bidrar till att forma den.<sup>22</sup>

### 3.1.1 Foucaults diskursbegrepp

Michel Foucault använde sig av och lade grunden för diskursanalysen i verk som *Vansinnets historia under den klassiska epoken*(1983), *Övervakning och straff: fängelsets födelse*(2003) och *Vetandets arkeologi* (2011). Här kommer jag främst referera till det som var hans installationsföreläsning vid Collège de France och som senare gavs ut som *Diskursens ordning* (1993).

Oavsett vad vi pratar om, oavsett vad vi debatterar om, oavsett vad vi är oense om, finns det alltid saker om vilka vi är överens. Trots att vi är arga och upprörda, trots att vi säger

---

<sup>20</sup> Bergström, G. & Boréus, K, Diskursanalys. i: G. Bergström & K. Boréus, red. *Textens mening och makt. Metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys*.. Lund: Studentlitteratur AB 2012, s.305

<sup>21</sup> Winther Jørgensen, M. & Phillips, L, *Diskursanalys som teori och metod*. 1 red. Lund: Studentlitteratur, 2000 s.8-9

<sup>22</sup> Ibid, s.1

hårda ord och trots att vi pratar om varandra bakom ryggen, är vi alla medvetna om var gränsen går, och var reglerna säger stopp. Som Foucault skriver: ”*Alla vet att man inte får säga allt, att man inte kan tala om vad som helst när som helst och, slutligen, att inte vem som helst får tala om vad som helst*”.<sup>23</sup> Ett sådant regelverk, som styr vad vi får säga, vart vi får gå, vad vi får göra, är vad Foucault kallar diskurs. Han beskriver tre uteslutningsprocedurer, som alla är verksamma i diskursen.

Den första är förbudet. Många av förbuden går att utläsa i lagboken, men de finns i lika hög grad i tabubelagda beteenden, sociala koder och oskrivna regler.

Den andra uteslutningsproceduren som Foucault behandlar, är uppdelningen och därefter förkastandet. Förnuftiga och vansinniga är Foucaults eget exempel. I medborgarrättsrörelsens USA är en liknande uppdelning slående: den mellan vita och svarta. När de väl delats upp kan, till exempel, människorna med mörk hudfärg förkastas.

Den tredje uteslutningsproceduren som Foucault skriver om är etiketteringen sant och falskt. Det är lätt att förledas i tron att sanning med nödvändighet korrelerar med verkligheten eller med det som i verkligheten har hänt. Men i grund och botten är sanning ett begrepp som makten har i sin hand. Om en mäktig vit mans vittnesmål pekar åt ett håll, följer den vita juryn hans råd snarare än de tre färgade kvinnornas som hävdade motsatsen.<sup>24</sup>

På många sätt upprätthåller diskursen alltså sin makt. Den konstituerar hur samhället ska se ut, vilket i sin tur konstituerar hur diskursen ser ut i framtiden. Foucault är till exempel tydlig med att diskursen inte så lätt eller särskilt snabbt försvinner eller förändras, utan bara ”*arbetar annorlunda, enligt andra riktlinjer, genom nya institutioner och med effekter som inte är desamma som förr*”.<sup>25</sup>

Vad som också är viktigt att lägga märke till i Foucaults diskursbegrepp är att det enskilda subjektet har en högst marginell betydelse. Individer påverkar inte den sociala praktik de lyder under. Enskilda personer och händelser är bara medel som diskursen använder för att upprätthålla sin makt. Alltså kommer de filmer som senare ska analyseras inte vara exempel på hur individer har valt att ta ställning; de är bara exempel på hur diskursen fungerar, vad den tillåter och inte. Diskursanalysen förordar ”*en forskningsmässig inriktning på frågor om makt och identitet men tona[r] ner betydelsen av samhälleliga*

---

<sup>23</sup> Foucault, Michel *Diskursens Ordning*. 1 red. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposium 1993, s.7

<sup>24</sup> Ibid, s.7-15

<sup>25</sup> Ibid, s.10

aktörer”.<sup>26</sup> ”Makt är inget som utövas av ett subjekt eller mot ett visst subjekt, utan utvecklas i relation mellan människor och innebär begränsningar för vissa, möjligheter för andra”.<sup>27</sup>

Sidney Poitier eller de andra filmskaparna kommer alltså inte att ses som tänkande, handlande subjekt i den här uppsatsen. De är snarare att betrakta som diskursens medel, och i diskursanalysen utgör de ingenting mer än exempel.

## 3.2 Intersektionalitet

Intersektionalitet handlar om hur människors identitet och möjligheter har sin grund i olika placeringar i sociala sammanhang. Makten är här mångdimensionell vilket innebär att olika maktrelationer ofta samverkar med varandra och kan leda till att människor blir diskriminerade på fler än ett plan. Det kan handla om till exempel kön, klass eller ras. Budskapet i den intersektionella analysen är att se hur olika skiktningmekanismer samverkar eller förstärker varandra i olika situationer.<sup>28</sup>

Den här uppsatsen kommer fokusera på social ojämlikhet – orättvisor i samhället som grundar sig i att människor indelas i just olika raser, kön och klasser – och specifikt hur de påverkar, förstärker eller motverkar varandra. Uppsatsen kommer alltså att ta ett intersektionellt perspektiv på dessa sociala skiktningar.

Att analysera Sidney Poitiers filmer bara ur ett etnicitetsperspektiv skulle inte ge ett särskilt djupgående resultat. Det skulle inte ta hänsyn till att Poitier är man, vilken typ av män han spelar och vilken roll kvinnor får vid hans sida och vilken deras relation är. Uppsatsen kommer därför också att inta ett könsperspektiv. Men kön och etnicitet räcker inte heller till helt och hållet. Med bara de perspektiven skulle det inte gå att förklara varför Poitier i vissa filmer får rollen som läkare, högutbildad och vältalig och rollen som dömd brottsling i andra. Därför intar uppsatsen även ett klassperspektiv, där utbildningsgrad är inbegripet. Även om analysen i uppsatsen kommer att vara intersektionell, kommer fokus att ligga på begreppet ras på grund av att undersökningen speglas i kontexten av den medborgarrättsliga utvecklingen i USA. Alla analyser i uppsatsen kommer nämligen utgå från det faktum att Sidney Poitier är

---

<sup>26</sup> Bergström, G. & Boréus, K, Diskursanalys. i: G. Bergström & K. Boréus, red. *Textens mening och makt. Metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys.*. Lund: Studentlitteratur AB 2012, s.354

<sup>27</sup> Ibid, s.361

<sup>28</sup> Ahrne, Göran Intersektionalitet. i: C. Edling & F. Liljeros, red. *Ett delat samhälle -- makt, intersektionalitet och social skiktning.* Malmö: Liber AB 2010, s. 180-181

mörkhyad och vilka konsekvenser det har för relationerna i filmen, oavsett om de handlar om kön, klass eller någonting annat.

Analyserna i uppsatsen kommer röra intersektionerna ras-klass, ras-kön eller ras-kön-klass. På dessa områden utövar diskursen sin makt, där gör den sina utslutningar, där bestämmer den vad som är tillåtet. Att denna maktutövning sker inom dessa intersektioner gör att makten kan se olika ut på olika platser vid olika tidpunkter, trots att diskursen är densamma och kanske inte har förändrats. Det kan till exempel vara så att situationen som analyseras visar förvånansvärt få tecken på rasism och sexism. För att göra en analys av intersektionen mellan ras kön och klass måste en definition av ras, kön och klass göras.

## Kön

Sally Haslanger har skrivit artikeln *Gender and Race: (What) Are They? (What) Do We Want Them to Be?* (2010) Som hon påpekar, finns det en uppfattning i den icke-akademiska världen att kön är ett mycket enkelt och självklart begrepp: människor delas helt enkelt in i kategorierna män och kvinnor i enlighet med vilka reproduktionsorgan de besitter.<sup>29</sup> Men detta är inte vad som avses med kön i genusvetenskapen, och det är inte vad som kommer avses med kön i denna uppsats.

Följande definitioner av män och kvinnor är hämtad från Haslanger.<sup>30</sup> En person P är en kvinna om och endast om:

- (i) P regelbundet och den största delen av tiden uppfattas ha kroppsliga egenskaper som av P:s omvärld ses som bevis på kvinnans roll i reproduktionen.
- (ii) Att P har dessa egenskaper ger P en plats i P:s omvärld där P förmodas och motiveras att anta vissa uppdrag och positioner som faktiskt är underordnade.
- (iii) Att P tillfredsställer (i) och (ii) spelar en tydlig roll i att P har en social position som på något sätt är förtryckt.

En person P är en man om och endast om:

- (i) P regelbundet och den största delen av tiden uppfattas ha kroppsliga egenskaper som av P:s omvärld ses som bevis på mannens roll i reproduktionen.
- (ii) Att P har dessa egenskaper ger P en plats i P:s omvärld där P förmodas och motiveras att anta vissa uppdrag och positioner som faktiskt är överordnade.

---

<sup>29</sup> Haslanger, Sally, *Gender and Race: (What) Are They? (What) Do We Want Them to Be?*. *Noûs*, 34(1) 2010, s.31

<sup>30</sup> Haslanger, Sally, *Gender and Race: (What) Are They? (What) Do We Want Them to Be?*. *Noûs*, 34(1) 2010, s.42

(iii) Att P tillfredsställer (i) och (ii) spelar en tydlig roll i att P har en social position som på något sätt är förtryckande.

Jag har valt att bygga in dimensionen sexualitet i mansbegreppet. Denna dimension säger att mannen förväntas leta efter nya sexpartners och knappt kan kontrollera sin sexualitet. En sexuellt inaktiv man är att betrakta som en man som saknar några av de kroppsliga egenskaper som av hans omvärld ses som bevis på hans roll i reproduktionen. Anledningen till att jag valt att bygga in sexualitet i mansbegreppet handlar om att det passar min undersökning bra då Poitiers sexualitet i filmerna är frånvarande.

### **Rasism**

Följande definition om när en grupp är utsatt för rasism är tydligt inspirerad av Haslanger.<sup>31</sup> En grupp G är utsatt för rasism i ett samhälle S om:

(i) Medlemmarna i G uppfattas ha särskilda kroppsliga egenskaper som visar på att de har ett ursprung från en särskild plats i världen.

(ii) Dessa egenskaper som medlemmarna i G uppfattas ha, gör att de i S förmodas och motiveras att anta vissa uppdrag och positioner som faktiskt är underordnade.

(iii) Punkterna (i) och (ii) spelar en tydlig roll i att medlemmarna i G på något sätt är förtryckta.

Dessa definitioner, av vad en kvinna är och vad en grupp som är utsatt för rasism är, grundar sig båda i antagandet att ett jämlikt samhälle i dessa avseenden är önskvärt.<sup>32</sup> Det går inte att på samma sätt anta att det är önskvärt att det inte ska finnas olika klasser i samhället. Det är helt enkelt en fråga för debatt om det är positivt eller negativt om det finns över- och underordnade positioner i samhället, det vill säga vad vi vanligen avser när vi talar om klass. Men klassbegreppet är inte oomstritt, sociologer är långt ifrån överens om hur det ska definieras.<sup>33</sup> Därför kan jag också definiera klass på ett sådant sätt att olika klasser inte är önskvärda, så att begreppet harmonierar med min definition av kön och ras.

### **Klass**

Detta är min egen definition av klass. En person P tillhör en förtryckt klass om och endast om:

---

<sup>31</sup> Ibid, s.44

<sup>32</sup> Ibid, s.35-37

<sup>33</sup> Svallfors, Stefan, Klass. i: C. Edling & F. Liljeros, red. *Ett delat samhälle: makt, intersektionalitet och social skiktning*. Malmö: Liber, 2010 s.35

(i) P uppfattas ha egenskaper (i fråga om utbildning, kapital, kontakter, anställningar och kroppsliga förmågor) och dessa egenskaper anses vara förutbestämda, givna och omöjliga att göra någonting åt.

(ii) Dessa egenskaper visar att P hör hemma på vissa positioner i samhället (var P bor, var P kan söka arbete, vad P kan ägna sig åt) som faktiskt är underordnade.

(iii) Punkterna (i) och (ii) spelar en tydlig roll i att P på något sätt är förtryckt.

I punkt (i) finns de två aspekter som tydligast skiljer sig från de definitioner av klass som vanligtvis cirkulerar.

För det första är kroppsliga förmågor en av de egenskaper som ligger till grund för vad en klass är. Skälet till att jag valt att ha med kroppsliga förmågor i definitionen av klass beror på att det passar bra i min undersökning. I flera av filmerna har Sidney Poitiers *motpart* har ett fysiskt handikapp och för att på bästa sätt kunna analysera filmerna med Sidney Poitier behövs dimensionen kroppsliga förmågor. Och jag har valt att placera den i klassbegreppet.

För det andra är det i min definition av klass centralt att utbildning, kapital et cetera uppfattas vara förutbestämda, givna och omöjliga att göra någonting åt. Observera att villkoret inte avser huruvida klassresor *är* möjliga eller inte. Det villkoret säger är att klassresor *uppfattas* som omöjliga, och att (vilket återkommer i punkt (iii)) detta har en tydlig del i att P på något sätt är förtryckt.

### 3. Metod och material

Jag kommer att analysera några av de filmer Sidney Poitier medverkade i under femtio- och sextiotalen. Närmare bestämt är de *No Way Out* (1950), *The Defiant Ones* (1958), *A Raisin in the Sun* (1961), *A Patch of Blue* (1965) *In the Heat of the Night* (1967) och *Guess Who's Coming to Dinner* (1967).

I var och en av filmerna kommer jag inledningsvis leta efter tre olika diskurser. Dessa diskurser är de som handlar om ras, kön, respektive klass. Jag kommer leta efter situationer i filmerna som visar på hur afroamerikaner förtrycks, kvinnor förtrycks, eller där någon är fast i ett underordnat klassförhållande. De fall där jag bedömer att någon av diskurserna syns oberoende av de övriga två – till exempel om ett otillbörligt ord helt apropå yttras i riktning mot Sidney Poitier (vilket är mycket vanligt i de filmer som ska analyseras) – kommer jag att

utesluta det ur min analys. Det är nämligen inte den enskilda diskursen om ras jag är intresserad av. Det är bara de situationer där jag upptäcker diskursen om ras samtidigt som jag ser diskursen om kön och/eller diskursen om klass, som jag kommer att analysera situationen vidare.

Att analysera filmer skiljer sig naturligtvis från att analysera vanlig text. I filmens värld finns inte bara repliker, utan också tonfall, blickar och allehanda handlingar och uttalade förhållanden som är upp till varje tittare att tolka. Och i en diskursanalys är det detta som är synligt men uttalat – det som är självklart och som därför inte ens behöver nämnas – som är det allra mest centrala. I fråga om rasism är det till exempel av central betydelse att leta efter stereotypiska porträtt av svarta.<sup>34</sup> För det är just detta som är en diskurs: de regler vi lever och verkar efter men som varken behöver nämnas eller skrivas ner.

Jag kommer att leta efter fyra olika mönster i filmerna. Tre av dessa mönster grundar sig i antagandet att den svarte mannen i de filmer jag analyserar kommer att hamna på jämbördig fot med den vite mannen. Detta beror till stor del på att filmerna alla är anti-rasistiska. När de skapades var de medvetna inlägg i debatten om svartas rättigheter, och de ställer sig alla på afroamerikanernas sida. Därför har filmerna ett tydligt tema: den svarte mannen är inledningsvis i ett underläge, men arbetar sig uppåt och kommer till slut att accepteras av den vite mannen, möta den vite mannen i en sista strid eller på något vis göra det tydligt för biopubliken att han är på jämbördig fot med den vite mannen. Som Nickel skriver ”*As part of their educational crusade, race message movies frequently portrayed white characters undergoing conversion, from racial prejudice to tolerance*”.<sup>35</sup> De första tre mönster jag kommer att leta efter, handlar om vad som ska till för att denna jämbördighet ska kunna äga rum.

1. Jag kommer att fokusera på *vad svarta män måste göra för att komma på jämbördig fot med vita män*. Genom samtliga filmer kommer jag leta efter karaktärsdrag hos den svarte mannen. Dessa karaktärsdrag är sådana som hög utbildning, stor rikedom, oklanderlig moral eller avsaknad av sexualitet

2. Jag kommer titta på hur personer med vit hudfärg måste vara för att svarta män ska kunna hamna på jämbördig fot med dem. Genom hela filmer kommer jag att leta efter klassmässiga karaktärsdrag hos de vita personer som i filmens slut har gjort att den svarte

---

<sup>34</sup> Wiegman, Robyn, Race, ethnicity and film. i: J. Hill & P. Church Gibson, red. *Film Studies - critical approaches*. New York: Oxford University Press 2009, s.156-166.

<sup>35</sup> Nickel, John, Disabling African American Men: Liberalism and Race Message Films. *Cinema Journal*, 44(1), 2004 s. 27



mannen har nått den vite mannens nivå. Dessa karaktärsdrag är sådant som låg utbildning, fattigdom, låg intelligens eller fysiska handikapp.

3. Jag kommer lägga märke till *hur den svarta kvinnans ställning förändras* när den svarte mannen höjer sig till den vite mannens nivå. I flera av filmerna kommer vi att se scener där det sker ett anti-rasistiskt framsteg. Det kan vara en svart man som står upp för sin sak eller en vit person som erkänner en svart person som en fullvärdig människa. Om jag i en sådan scen kan skymta närvaron av en svart kvinna, kommer jag lägga särskild vikt vid henne. Jag kommer att leta efter ord och tecken som tyder på underlägsenhet och efter stereotypiska drag.

Det fjärde mönstret jag kommer leta efter bygger inte på antagandet att den svarte mannen i Sidney Poitiers filmer kommer att nå den vite mannens nivå. Likväl är mönstret ett av det viktigaste, om inte det allra viktigaste, nämligen:

4. Jag kommer vara särskilt uppmärksam på situationer som visar på *oviljan att tillåta svarta män och vita kvinnor vara tillsammans*. Närhelst vita kvinnor och svarta män står bredvid varandra i en scen kommer jag analysera de blickar och ord (och, i enstaka fall, beröringar) de ger varandra. Tyder de på åtrå eller avsky? Jag kommer även att vara uppmärksam på deras närvaro eller frånvaro. Är det så att den svarte mannen och den vita kvinnan egentligen (för historiens skull eller något annat) borde befinna sig i samma rum men inte gör det. Även om dessa fyra mönster har särskilda intersektioner där de märks tydligast kommer de naturligtvis också göra avtryck i den snävare intersektionen ras-kön-klass, och ofta kommer de fyra mönstren samverka och påverka varandra.

De fyra mönstren är vad jag kommer använda för att försöka besvara frågeställningen: hur intersektionen mellan ras, kön och klass ser ut i några av Sidney Poitiers filmer. Jag kommer dessutom vara uppmärksam på att de olika filmerna har tillkommit vid olika tidpunkter för att se om det är någon skillnad i analysen mellan den första och den sista filmen. På så vis kommer jag försöka förklara den andra frågeställningen: hur analysen av intersektionen ras-kön-klass förändras över tid.

## 4 Undersökning och analys

### 4.1 Undersökning

## No Way Out

1950 medverkade Sidney Poitier i filmen *No Way Out*.<sup>36</sup> Sidney Poitier spelar Luther Brooks, en läkare som just ska gå på nattsiftet på ett sjukhus. Två ljushyade bröder som beskjutits kommer in. Den ene, Ray Biddle, som har blivit skjuten i benet och därefter haltar sig fram filmen igenom, kastar rasistiska glåpord efter Brooks, medan denne försöker rädda hans broder John Biddles liv. När Brooks inte lyckas beskyller Ray honom för att ha begått mord. Brooks är övertygad om att John inte avlidit vare sig till följd av hans behandling eller på grund av skotten tidigare under kvällen, utan att dödsorsaken är en hjärntumör. Därför insisterar han på att en obduktion ska utföras. Den nekas honom dock, eftersom ingen utredare egentligen tror att han har mördat John och ingen lyckas övertyga vare sig Ray eller Edie, Johns före detta hustru, om att godkänna obduktionen.

Ryktena om att Luther Brooks, den svarte läkaren, med berätt mod har låtit en vit man dö på sjukhuset frodas bland folket i staden, och en hätsk stämning uppstår mellan de svarta och vita grupperingarna. När ett stort slagsmål har brutit ut fattar Brooks ett beslut: han ska erkänna mordet på John Biddle. Då måste åklagaren ta upp målet, och liket måste obduceras. Det visar sig att Brooks hade rätt i sina iakttagelser, John dog till följd av en hjärntumör. Oroligheterna löses därmed upp men Ray Biddle är dock inte nöjd. Han söker upp Luther Brooks för att hämnas sin brors död men blir övermannad. När han ligger ner, skadad, väljer Brooks att inte straffa honom, utan tar hand om honom som den läkare han är.

I *No Way Out* hittar vi det första exemplet på vad en svart man måste göra för att komma på jämbördig fot med en vit man. Genom hela *No Way Out* försiggår en kamp mellan Luther Brooks, den svarte huvudpersonen, och Ray Biddle, den vite diton. När Brooks försöker rädda Rays bror till livet anklagas han för att vara en mördare. När Ray bråkar för mycket binder Brooks fast honom i sjukhussängen. Ray vädjar till den övriga sjukhuspersonalen, och skriker att han inte vill tas om hand av en ”nigger”. Men Brooks blir inte bortmotad av personalen; de tror på honom eftersom han är läkare. Denna kamp speglar hur begreppen ras och klass samverkar och påverkar varandra under 50-talet. Naturligtvis kan en svart och en vit man hamna i klinch med varandra. Det kan till och med framstå som att kampen är jämn, som den verkar vara i *No Way Out*. Kanske är det till och med så att den svarte mannen är lite starkare, och till slut vinner mot den vite. Men detta påverkar i högsta grad klassdimensionen. För om den svarte mannen ska segra, så gäller det att han är av överklass, att han är moraliskt oklanderlig, och att han är en man i sina bästa år. Och om den

---

<sup>36</sup> *No Way Out*. 1950. [Film] Regi av Joseph Leo Mankiewicz. USA: 20th Century Fox.

vite mannen ska besegras, så gäller det att han är av underklass, att han är en brottsling, att han är moraliskt klandervärd och att han har ett sönderskjutet ben. Då är det möjligt att en jämn strid mellan den svarte och den vite kan sluta med den svartes seger.

Medan Luther Brooks har svagheten att vara mörkhyad, har Ray Biddle svagheten att vara av halt och underklass. Flera gånger tvivlar Brooks på sina möjligheter. Eftersom han är svart tror omgivningen att han kommer hindras i sina strävanden, och han har svårt att argumentera emot dem. Ray däremot känner att han har alla rättigheter och möjligheter på sin sida i kraft av sin hudfärg. Han lider inte särskilt mycket av sin låga utbildning. Och oftast känner han att han kan röra sig fritt trots sitt sönderskjutna ben, men ibland hinner verkligheten ikapp honom. När han har fallit till golvet och inte kan ta sig upp, eller när Brooks binder fast honom vid sängen – då förstår också han att han är hindrad att göra precis vad han vill. Och det är då kampen mellan honom och Brooks blir jämn. Vi ser alltså, att den svarte mannen måste vara den vite mannen totalt överlägsen klassmässigt för att komma på jämbördig fot med honom.

Men *No Way Out* är inte bara intressant att analysera i intersektionen ras-klass. Den är lika intressant i intersektionen ras-kön. Även om Brooks och Ray är de två antagonisterna i *No Way Out*, sker den stora förändringen i Edie Johnson, den döde broderns före detta hustru. När läkarna konfronterar henne skyggar hon för den svarte Luther Brooks och tyr sig till hans vite kollega. Denna avgrund som byggs upp mellan Brooks och Edie har utan tvekan sin grund inte bara i att han är svart och hon är vit, men lika mycket i att han är man och hon är kvinna. Det går helt enkelt inte för sig att hon fattar tycke för en svart man. Trots att han är alltigenom hygglig – och dessutom arbetar som läkare – stöter hon honom ifrån sig. När Edie senare i filmen kommer till insikt om att det inte är hudfärgen utan personen innanför som spelar roll, gör hon det efter att ha umgåtts med en svart tjänarinna. Hennes förändring sker när hon tas om hand av en svart tjänarinna, Gladys, hemma hos den vit läkare, dit hon flytt för att undkomma rasupploppen i staden. Denna rasmässiga upplysning sker alltså mellan två kvinnor som sitter och skvallrar i grovköket. Senare kommer Brooks hustru förbi, bestört över sin makes dumdristiga men hjältemodiga beslut att erkänna mordet på den döde brodern Biddle, varvid alla får reda på vilken fin människa han är. Edie förstår därmed, i en enda scen, att man inte ska göra skillnad på hudfärg och att Luther Brooks dessutom är en fantastisk person. Men eftersom det fanns en ovilja att låta svarta män och vita kvinnor vara tillsammans, kunde hon inte upplysas om detta när Brooks själv var närvarande.

I samma scen ser vi hur svarta kvinnors roll befästs när den svarte mannen når den vite mannens nivå. Edies förändring innebär en förbättring i de svarta männens situation men

samtidigt befästs som sagt den svarta kvinnans roll. Gladys är en klassisk Mammy. Hon tjänar de vita, hon stoppar om Edie, hon tar hand om sin husbonde, hon säger till honom att han borde ta ledigt, att han borde sova mer. Om hon någon gång är ledig så går hon till kyrkan, eller också besöker hon vänner där hon lagat en stor middag. Poitiers rollkaraktärs hustru bör också analyseras i sammanhanget. Hon berättar tillgivet om sin mans handlingar. Hon är mycket stolt över vad han har gjort, men samtidigt orolig för hur det ska gå med honom. När Edie och den vite läkaren har försvunnit kastar hon sig på bordet och gråter för Gladys. Det kan hon göra eftersom de vita har lämnat rummet. Både hustrun och Gladys har bidragit till att de svarta männen ska hamna på en jämlik nivå med de vita männen. Men för att så ska ske har de båda svarta kvinnorna tydligare förskjutits till en svart-kvinnlig plats.

### **The Defiant Ones**

1958 medverkade Sidney Poitier i filmen *The Defiant Ones*.<sup>37</sup> Där spelar han Noah Cullen vars ena handled är fastkedjad vid en medfånges handled. Denne medfånge, John "Joker" Jackson, är ljushyad och spelas av Tony Curtis. I filmens inledning sitter de tillsammans med andra fångar i en fångvaktarbil. När Joker kallar Cullen för "nigger" blir denne upprörd, tumult uppstår och bilen kör ner i diket och välter. I nästa scen kommer polisen till platsen och filmpubliken får reda på att Cullen och Joker har rymt. Men poliserna är lugna, för "they will probably kill each other in the first five miles". Ändå skickar de ut ett sökarlag förstärkt med blodhundar.

*The Defiant Ones* handlar om polisens jakt på de båda fångarna, och de båda fångarnas flykt. Cullen och Joker är osams om vilken väg de ska ta: Joker vill fly åt söder, men det går inte Cullen med på. Han vet att han, en mörkhyad man utan tillhörighet, kommer bli arresterad på nolltid i den amerikanska södern. Han är bestämd, och säger att de ska fly norrut, genom ett träsk som de måste ta sig förbi innan de når järnvägen som kan ta dem vidare. Annars, säger han, kan de lika gärna gå tillbaka till den kvaddade fångvaktar bilen. Joker är förgrymmad, han sitter fast vid Cullens handled och kan inte tvinga honom någonstans. Han går med på sin medfånges krav, men kallar honom nedsättande för "boy".

Cullen och Joker går igenom en rad symbolladdade svårigheter under filmens gång. Vid ett tillfälle måste de vada över en flod, där en strid ström drar i dem. De tar sig från klippa till klippa, och de måste utnyttja kedjan mellan sig för att ta sig vidare och inte falla ut i strömmen. En stund går det bra, och de tar sig en god bit på väg till den andra stranden. Men

---

<sup>37</sup> *The Defiant Ones*. 1958. [Film] Regi av Stanley Kramer. United States of America: United Artists.

när avståndet till nästa klippa blir för stort måste Cullen kasta sig ut i vattnet för att nå den, men missar och börjar driva iväg i strömmen. Joker försöker hålla sig kvar men dras till slut också ut i vattnet eftersom han sitter fastfjättrad vid Cullen. Vid ett annat tillfälle måste de kasta sig ner i en djup lergrop för att inte bli sedda av en förbipasserande bilist. De märker snart att de inte kan klättra upp ur gropen var och en för sig. De måste ta hjälp av varandra. Joker, den vite mannen, klättrar därför på Cullens axlar. Cullen kämpar och sliter för att Joker ska kunna ta sig upp över kanten. När Joker väl är uppe, måste han med hjälp av den ofrånkomliga kedjan dra upp Cullen.

Vid ett tredje tillfälle närmar sig Joker och Cullen ett litet samhälle mitt i natten för att stjäla mat ur den lokala butiken. Innan de smyger sig ut bland husen i natten, hindrar Cullen sin medfånge, eftersom dennes ansikte "shines like a full moon". Därför smörjer de Jokers ansikte med lera, så att de båda ser ut att vara mörkhyade. De klättrar upp på butikens tak, och bryter sig in. Men när de hoppar ner på butiksgolvet råkar de välta omkull kassan och väcker därmed hela det lilla samhället som kommer springande och tar dem fast. När lokalbefolkningen upptäcker att det är två mörkhyade personer som har brutit sig in, gör de sig redo att straffa dem själva, utan att blanda in någon polis. Att de upptäcker att Joker egentligen inte är mörkhyad bryr de sig inte om. Det är han som förtvivlat försöker frigöra sig från Cullen och dennes hudfärg: "you can't lynch me, I'm a white man!"

Joker erbjuder Cullen en cigarett. När denne tackar, blir Joker upprörd. Att tacka är ingenting han uppskattar. Han förklarar att han har jobbat på hotell, där han fick ta hand om de rika gästernas bilar. Varje gång han tog emot bilnycklarna tackade han, trots att det var han som gjorde dem en tjänst. Och han var tvungen att tacka även om han inte fick någon dricks efteråt. Han frågar Cullen om denne förstår vad han menar: "you know what I mean, boy?" Cullen förstår uppenbarligen vad Joker menar, och säger att han inte vill bli kallad "boy". Detta är dock någonting som Joker inte förstår. "That's what you are, ain't it? It's like calling a spade a spade."

*The Defiant Ones* är intressant att analysera i intersektionen ras-klass. Liksom i *No Way Out* har filmen två manliga huvudpersoner, en ljus- och en mörkhyad. Och liksom i *No Way Out* är de två huvudpersonerna jämnstarka. Detta, att två män med olika hudfärg är jämnstarka, har tydliga konsekvenser för klassförhållandena dem emellan. Särskilt kedjan mellan dem har betydelse. Det är ett kroppsligt hinder för Joker. Egentligen vill han fly söderut, men eftersom han har Cullen med sig, måste han följa med norrut. Att han är fastkedjad med just Cullen gör också att han möter mindre sympati och finner mindre hjälp i samhället än han skulle ha gjort på egen hand. För Cullen är kedjan däremot snarast en

tillgång. Utan den hade han aldrig kommit upp ur lergropen. Utan den hade han troligtvis blivit lynchad när han försökte stjäla mat ur det lilla samhällets butik.

Ur intersektionen ras-kön är *The Defiant Ones* tillika intressant. Filmen erbjuder ännu ett exempel på vad jag har kallat oviljan att låta svarta män och vita kvinnor vara tillsammans. När Joker och Cullen kommer till den ensamstående moderns hus tas Joker väl hand om, eftersom han är vit. Cullen, som är svart, behandlas illa då han varken får mat eller en plats vid bordet. Det är först när Joker påminner värdinnan som hon nonchalant gör i ordning en tallrik mat också åt Cullen. Snart blir det tydligt hur mycket den ensamstående modern saknar en man i sitt liv. Hon kastar trånande blickar åt Jokers håll, och han besvarar dem. Cullen bryr hon sig inte om, och han visar inte det minsta intresse för henne. I en scen där Joker löser upp den ensamstående moderns hårknut görs det tydligt att Cullen sover och inte kan se detta.

Dessutom har Cullen tidigare i filmen klargjort att han har en fru och en son som väntar på honom. Minns definitionen av man och kvinna som jag gav; den innefattade ett visst mått av sexualitet. Cullen förlorar – i den ensamstående moderns närhet – en viktig del av sin manlighet: sin sexualitet. På det sättet slås det en barriär mellan Cullen och den ensamstående modern. Och denna barriär är på intet sätt oberoende av att Cullen är färgad och att den ensamstående modern är ljushyad, den är tvärtom intimt förknippad av detta rasförhållande. Här kan man tänka sig att biopubliken år 1958 när *The Defiant Ones* släpptes inte kunde föreställa sig ett sexuellt förhållande mellan en svart man och en vit kvinna.

### **A Raisin in the Sun**

Sidney Poitier medverkade i filmen *A Raisin in the Sun* 1961.<sup>38</sup> Handlingen kretsar kring familjen Younger, som består av Walter Lee – spelad av Poitier – och hans hustru Ruth som båda är drygt trettio år gamla, deras son Travis som är i tioårsåldern, Walter Lees drygt tjugo år gamla syster Beneatha och de bådass mamma Lena. När filmen börjar har Lenas make, tillika Beneathas och Walter Lees pappa, gått bort och Lena inväntar ett brev med livförsäkringen: 10 000 dollar. Dessa pengar kan förändra familjens liv, men medlemmarna är inte överens på vilket sätt. Walter Lee vill öppna en spritaffär, Beneatha vill bli läkare och att pengarna ska gå till hennes studieavgifter. När bankchecken väl kommer går Lena på sin egen linje: hon köper ett hus för en tredjedel av beloppet, så att familjen äntligen kan flytta ut ur lägenheten de bor i. Alla i familjen förutom Walter Lee gläds över matriarkens beslut och tycker hon gjort rätt. Det är ett fint litet hus, och därifrån kan de ta nästa avstamp. Lena tar

---

<sup>38</sup> *A Raisin in the Sun*. 1961. [Film] Regi av Daniel Petrie. United States of America: Columbia Pictures.

Walter Lee åt sidan, och säger att hon har tagit det sista beslutet som familjens överhuvud – nu är resten av pengarna hans att fördela. Men, säger hon, se till att Benethea får sin utbildning.

När familjen ska börja packa inför flytten får de ett överraskande besök. Grannarna i deras nya bostadsområde har en förening med en ”välkomstkommitté”, och det är en representant därifrån som nu kommer. Han förklarar att de ljushyade grannarna helst ser att mörkhyade familjer bor någon annanstans, och att de gärna betalar familjen Younger extra för att de ska sälja huset igen. Men familjen Younger står upp för sig själva. De anser sig ha rätt att bo i huset och att ingen ska ha rätt att köra ut dem. Därför säger de åt representanten från ”välkomstkommittén” att ge sig av.

Men snart visar det sig hur Walter Lee har disponerat de kvarvarande pengarna efter husköpet. Han har givit dem som handpenning till en vän, en nödvändighet för att de tillsammans skulle kunna öppna spritbutiken som han har drömt om. Men nu har vännen försvunnit med pengarna, och familjen Younger sitter utan medel till Benetheas läkarutbildning. Walter Lee är förkrossad. I hemlighet ringer han representanten från ”välkomstkommittén” igen. Han har bestämt sig för att sälja huset och för att få pengar. Han är desillusionerad och bryr sig inte längre om vad som är rätt och fel. Det enda som spelar roll, förklarar han för den övriga familjen, är vem som lyckas samla på sig mest pengar.

Men när representanten väl är på plats, och Walter Lee står framför sin samlade familj, och hans son Travis ser undrande på honom, kan han ändå inte fullfölja sin plan. Han skulle aldrig kunna stå för sådana förkastliga handlingar inför sin son, vars största förebild han är. Därför gör han en kovändning: han understryker för representanten från ”välkomstkommittén” att familjen Younger tillhör en stolt släkt, att Travis blir den sjätte generationen av hårt jobbande, ärliga människor, och att de ärligt har förtjänat sitt nyköpta hus. Och de tänker flytta in, och bli så goda grannar de bara kan.

Representanten från ”välkomstkommittén” går dystert sin väg, och familjen är glada igen. Benethea undrar förstås vad det nu ska bli av hennes läkarutbildning, men hon får veta av sin mor och Walter Lee att hon är löjlig som tänker på en sådan sak. Kvinnor blir inte läkare. Lena tar Walter Lee avsides och säger att hon är stolt över honom, att han har vuxit upp och blivit en man.

I *A Raisin in the Sun* ser vi hur den svarta kvinnan får lida när den svarte mannen når upp till den vite mannens nivå. Detta sker i intersektionen ras-kön-klass. För i intersektionen ras-klass är filmen förvånande progressiv. Trots att familjen Younger är av afroamerikansk härkomst och trots att de klassmässigt står lägre än representanten från ”välkomstkommittén”

böjer de sig inte inför honom. Visserligen har Benethea drömmar om att en dag bli läkare, och visserligen har Walter Lee planer på att öppna en spritbutik och därmed klättra på samhällsstegen. Och de båda syskonen verkar tro helhjärtat på sina framtidsplaner. Med min definition av klass står de alltså inte lägre än någon annan, för de tvivlar inte på att de kan få det bättre. Men när de står inför representanten för ”välkomstkommittén” för sista gången, då har de förlorat alla sina pengar och därmed en stor del av sitt hopp om förbättringar i framtiden. Då är de alltså att betrakta som lägre stående på klasstegen. Och ändå står de upp mot den vite mannen.

Men dessa framsteg i intersektionen ras-klass har sitt pris, som betalas i dimensionen kön. När familjen Younger står upp mot den vite mannen, är det Walter Lee som gör det. Modern lämnar med varm hand över ansvaret för familjen till honom, och hans hustru Ruth ser stolt på. Hans syster Benetheas drömmar är inte längre vatten värda. De ses som en tokig kvinnas idéer; de kommer säkerligen inte förverkligas. Det är Walter Lees tankar och idéer som räknas. Benethea, den svarta kvinnan, måste alltså ge upp sina drömmar om en mer jämställd familjesituation när Walter Lee, den svarte mannen, tillåts komma upp till den vite mannens nivå. Detta är priset den svarta kvinnan måste betala för den svarte mannens skull.

Frågan är förstås om de framsteg som går att se i intersektionen ras-klass i *A Raisin in the Sun* verkligen har ett samband med de svarta kvinnornas situation i filmen. Kanske är det bara så att de som producerade filmen var medvetna om ras-klassintersektionen men inte brydde sig om könsdimensionen. Jag anser att så inte är fallet. Filmen hade kanske kunnat vara lika progressiv i könsdimensionen, men då hade den inte blivit lika framgångsrik, och accepterats i lika hög grad hos biopubliken. För att budskapet i intersektionen ras-klass skulle kunna nå ut till den breda massan, var det tvunget att finnas en stabil grund att stå på för tittaren. Denna grund är patriarkatet, det självklara i att mannen står i centrum och att kvinnan är underordnad.

### **A Patch of Blue**

1965 medverkade Sidney Poitier i filmen *A Patch of Blue*.<sup>39</sup> Selina D'Arcey som är arton år och blind, bor med sin prostituerade mamma och alkoholiserade morfar i en skrutlig lägenhet i en stad någonstans i USA. Hennes mamma har aldrig låtit henne gå i skolan, aldrig göra något mer meningsfullt än trä glaspärlor på halsband, diska, laga mat och servera. När mamman river ner lådan med Selinas glaspärlor, beskyller hon dottern för att inte hålla

---

<sup>39</sup> *A Patch of Blue*. 1965. [Film] Regi av Guy Green. United States of America: Metro-Goldwyn-Mayer



ordning på sina saker, och låter henne leta reda på alla glaspärlor själv. En dag följer Selinas morfar henne till ett träd i en närbelägen park – där kan Selina sitta medan hon trär glaspärlor på halsband i väntan på att hennes morfar ska hämta henne så att hon kan göra i ordning middagen till familjen. Men någonting kommer emellan. Gordon Ralfe, spelad av Sidney Poitier, kommer strosande förbi. Han och Selina börjar prata. Gordon undrar varför Selina inte går i skolan. Han hjälper henne att leta reda på glaspärlorna när hon tappar dem (i själva verket är det han som har rivit ut dem). Han rättar henne när hon inte uttrycker sig grammatiskt korrekt. Han säger att hon är vacker, trots att hennes mamma alltid har intalat henne att hon är ful. Och när hon säger sitt namn, frågar han om det verkligen ska uttalas ”S-lina”, ska det inte uttalas ”Se-lina”? Selina tycker att det senare låter mycket bättre, och blir strålande glad. De bestämmer att de ska ses vid samma träd i samma park vid samma tid nästkommande dag.

Gordon och Selinas vänskap stöter dock på flera hinder. När Selinas moder märker att hennes dotter kommer hem och är värtalig blir hon bestört och förbjuder morfadern att någonsin ta Selina till parken igen, men Selina finner då andra sätt. När modern en dag råkar se Selina och Gordon tillsammans, och alltså får reda på att Gordon är svart slår hon Selina i ansiktet, som flyr till Gordon. Modern säger till folkmassan att stoppa Gordon, den svarte mannen, men folkmassan tror inte på den tokiga prostituerade kvinnan, utan låter Gordon och Selina gå iväg ifred.

I *A Patch of Blue* ser vi tydligt oviljan att låta den svarte mannen och den vita kvinnan vara tillsammans. Det är här tydligt hur personer med vit hudfärg (Selina) måste vara för att personer med svart hudfärg (Gordon) ska kunna komma på jämbördig fot med dem. Analysen av dessa två frågor sker i intersektionen. I intersektionen ras-kön är den förhållandevis progressiv – det vill säga: den svarte mannen och den vita kvinnan tillåts vara tillsammans och vi får till och med se den första kyssen mellan en svart man och en vit kvinna på film. Det är egentligen Selina som kysser Gordon som inte riktigt besvarar kyssen.<sup>40</sup> När hon kysser honom skjuter han henne ifrån sig och säger att de inte kan fortsätta.

Detta visar på en brist i intersektionen ras-kön. Filmen måste sluta med att Gordon skjuter Selina ifrån sig, att han sänder henne till skolan för synskadade. Detta för att han, den svarte mannen, inte helt och fullt kan spela rollen som just man. Han kan inte tillåtas ha den sexualitet som är en vital del av mansbilden (minns hur vi definierade en man). Och denna avmaskulinisering sker just för att han är svart.

---

<sup>40</sup> Fain, Kimberly, *Black Hollywood: From Butlers to Superheroes, the Changing Role of African American Men in the Movies*. 1 red. Santa Barbara: Praeger 2015, s94

Men förhållandet mellan Gordon och Selina är likväl ett framåtskridande. Minns att vi letar efter exempel där det syns en ovilja att låta svarta män och vita kvinnor vara tillsammans. Gordons och Selinas förhållande är naturligtvis en nagel i ögat för dem som hyser en sådan ovilja. Men denna relativa framgång i intersektionen ras-kön gör att den tredje dimensionen, klassdimensionen, blir lidande. Det är onekligen så att Selina står i en lägre klass än Gordon. Hon är blind, har aldrig gått ens i en skola för synskadade och tror att livet inte har mer att bjuda än att tjäna sin moder och att trä glaspärlor på halsband. Hon blir slagen i hemmet, och hon förväntas göra vad hon blir tillsagd och aldrig öppna munnen. I filmen blir hon genom sin klass en personifiering av hur de afroamerikanska slavarna hade det före slaveriets avskaffande 1865. På dessa sätt förminskas hon, och hon (personen med vit hudfärg) måste så förminskas för att hon och Gordon (personen med svart hudfärg) ska kunna hamna på jämbördig fot. Gordon å sin sida är värtalig, välutbildad, jobbar natt på en tidning och bor i en fin lägenhet. Det är enligt honom bara hans hudfärg som hindrar honom från att nå vilken position han än önskar i samhället. Denna ojämlikhet i klassdimensionen är nödvändig för att framgången i intersektionen ras-kön ska accepteras i diskursen.

### **In the Heat of the Night**

1967 medverkade Sidney Poitier i filmen *In the Heat of the Night*.<sup>41</sup> I Sparta, Mississippi, hittas en död kropp på en öppen gata. Det visar sig vara den man som har investerat pengar i en fabrik som ska byggas i staden och som kommer skapa flera nya jobb till lokalbefolkningen. Bland annat kommer de mörkhyade bomullsplockarna få bättre betalda jobb i fabriken. Därför misstänks bomullsmagnaten, Endicott, för mordet. Men innan polisen hinner tänka så långt, stöter en av konstaplarna på Virgil Tibbs, spelad av Sidney Poitier, en svart man som sitter och väntar på tåget. Han arresteras omedelbart för mordet. När han kommer till polisstationen märker de rasistiska tjänstemännen sitt misstag – Tibbs tjänstgör själv som polis i Philadelphia, och är tillika en expert på mordutredningar.

Polischefen Gillespie, spelad av Rod Steiger, tvekar på vad han ska göra med Tibbs. Dennes överordnade i Philadelphia har hälsat att Tibbs står till Gillespies förfogande, och Gillespie låter honom följa med och undersöka den döda kroppen. Direkt visar Tibbs sin skicklighet och sin erfarenhet. När de lokala poliskonstaplarna än en gång tror sig ha funnit mördaren motbevisar Tibbs deras tes med några enkla knep. Gillespie blir vansinnig, och deras samarbete avbryts igen. Först när den mördades änka hotar borgmästaren med att

---

<sup>41</sup> *In the Heat of the Night*. 1967. [Film] Regi av Norman Jewison. United States of America: The Mirisch Corporation.

avbryta bygget av den fabrik som kommer betyda så mycket för staden om inte Tibbs – den mörkhyade polis som visat sig så duktig inför hennes ögon – och borgmästaren förklarar situationen för Gillespie, går denne till Tibbs som sitter och väntar på tåget till Philadelphia och ber honom komma tillbaka och sköta utredningen.

Tibbs förstår direkt att mr. Endicott, bomullsmagnaten, måste frågas ut för att polisen ska kunna förstå vad som har hänt. Och även om Tibbs har blivit utsatt för rasism tidigare i filmen, blir den än mer påtaglig nu. När Tibbs säger att han och Gillespie har kommit till Endicott eftersom de undrar om han stod bakom mordet, ger Endicott honom en örfil som om Tibbs vore en slav som misskött sig. Direkt, utan att blinka, ger Tibbs Endicott en örfil tillbaka. Endicott vänder sig till Gillespie och säger: *"Gillespie, you saw it. What are you gonna do about it?"* Gillespie svarar osäkert att han inte vet. Då vänder sig Endicott till Tibbs och konstaterar hotfullt: *"there was a time when I could have had you shot."* Och ryktet att den nye svarte poliskonstapeln har slagit bomullsmagnaten sprids i staden. Tibbs blir förföljd; i en gammal lagerlokal blir han omringad av flera män med järnrör och kedjor, innan Gillespie dyker upp och räddar upp situationen.

Innan lynchstämningen tvingar Tibbs att återvända till Philadelphia, undersöker han ännu ett spår. I ett hus i ett villaområde i staden bor Delores Purdy, som brukar ställa sig naken i fönstret när män åker förbi i sina bilar. Hon har blivit gravid, och hennes bror har tagit henne till polisstationen för att rättvisa ska skipas. Tibbs förstår att Delores vill ta bort sitt barn, och tar reda på var det går att utföra en abort i staden. Där, stöter han ihop med både Delores och en lynchmob. I tumultet löses även mordgåtan.

*In the Heat of the Night* erbjuder ett exempel på oviljan att låta svarta män och vita kvinnor vara tillsammans. Detta är alltså i intersektionen ras-kön. Minns hur Sidney Poitiers rollfigur i *The Defiant Ones*, Noah Cullen, inte hade möjlighet att se en naken vit kvinna. Under hennes och Jokers, Cullens ljushyade medfånge, kärleksakt gjordes det tydligt att Cullen sov och alltså inte kunde se. En liknande situation uppkommer i *In the Heat of the Night* nio år senare. När Virgil Tibbs vill veta mer om Delores Purdy och hennes förehavanden, ber han en av poliskonstaplarna (en av dem som brukar åka förbi Delores Purdys hus och kika på henne när hon står naken i sitt vardagsrum) att ta med honom på en runda, precis likadan som den konstapeln tog under mordnatten. Och poliskonstapeln åker precis som han gjorde den natten, förutom att han väljer en annan väg vid Delores Purdys kvarter. Tibbs frågar honom varför de åker fel väg, och konstapeln spelar oförstående. Tibbs förklarar själv senare för Gillespie varför poliskonstapeln väjde för Delores: *"He was afraid I would see some naked white girl down the block"*. Tibbs – den svarte mannen – fick alltså inte

se en naken vit flicka. Det finns dock skillnader från filmen från 1958, Tibbs vet att det finns en naken vit flicka, och han uttalar själv regeln. Senare, när Delores Purdy och hennes bror kommer till polisstationen för att förklara situationen, blir spänningen än större. Då är Tibbs – den svarte mannen – med i rummet och lyssnar när den vita sexualiteten blottläggs. Delores Purdys bror kräver att han ska lämna rummet, men Gillespie bestämmer att han ska stanna.

### **Guess Who's Coming to Dinner**

1967 medverkade Sidney Poitier dessutom i filmen *Guess Who's Coming to Dinner*.<sup>42</sup> Där har den drygt tjugoföråriga ljushyade överklassflickan Joanna Drayton förälskat sig i den trettiosjuåriga mörkhyade läkaren John Prentice, spelad av Sidney Poitier. De har träffats på en semesterresa på Hawaii, och efter tio dagar bestämmer de sig för att de ska gifta sig. Men innan de gör slag i saken ska de besöka Joannas föräldrar – Christina och Matt i San Francisco. Joanna har inte berättat för dem att John är mörkhyad, och de blir chockade när de får reda på den saken. Sedan berättar John för dem båda i enrum att han inte tänker genomföra giftermålet om inte han och Joanna har deras välsignelse. Om de har det minsta att anmärka, vad det än må vara, kommer han att ställa in giftermålet. För Christina Drayton är saken klar: dottern ska naturligtvis få gifta sig med den hon älskar. Centralt i filmen blir sedan Matt Draytons funderingar: ska han utnyttja sin makt till att avblåsa äktenskapet eller inte?

Spänningarna stannar dock inte med den mörkhyade brudgummen i den vita familjen. När John Prentice talar med sina föräldrar (som är bosatta i Los Angeles) per telefon greppar Joanna luren och bjuder in dem till middag samma kväll. Mr. och Mrs. Prentice tackar glatt ja, i tron att det är en mörkhyad flicka som deras son har träffat. När de så småningom kommer till familjen Draytons residens blir de bestörta över att deras son har förälskat sig i en vit flicka. Mary Prentice, Johns mamma, blir snart lika övertygad som Christina Drayton om att kärleken måste gå före alla rasskillnader. John Prentice Sr. är inte lika lättflörtad, och i ett samtal på tu man hand med Matt Drayton tycks de nästan vara överens om att äktenskapet är en dålig idé. Matt Drayton påminns dock om hans och Christinas kärlek, och vad den betyder för honom. I ett tal till samtliga middagsgäster berättar han om hur mycket han älskar sin hustru, och drar slutsatsen att John och Joanna naturligtvis ska gifta sig med varandra.

*Guess Who's Coming to Dinner* går inte att analysera på ett bra sett bara i intersektionen ras-kön. För att förstå alla komplikationer måste vi se till intersektionen ras-kön-klass. Visst är det så att en svart man och en vit kvinna är i färd att gifta sig på film, något som

---

<sup>42</sup> *Guess Who's Coming to Dinner*. 1967. [Film] Regi av Stanley Kramer. United States of America: Columbia Pictures.

uppenbarligen är någonting mycket märkligt i USA år 1967. Men detta sker i ett mycket tydligt klassmässigt sammanhang. Sidney Poitiers karaktär, John Prentice, är en prominent läkare som har givit ut flera böcker och har praktiserat och utmärkt sig på flera platser jorden runt. Han har inga begränsningar sett ur ett klassperspektiv, han är den bäste som går att få. Detta är vad som krävs för att ett giftermål mellan den svarte mannen och den vita kvinnan överhuvudtaget ska komma på tal. Detta är något vi känner igen från *A Patch of Blue*, där Gordon Ralfe var en alldeles utomordentlig man – det var nödvändigt att han var det för att biopubliken skulle gå med på att Selina D'Arcey blev förälskad i honom. Denna intersektionella kompensation – att John Prentice nödvändigtvis är högklassig – finns hela tiden med i bakgrunden när vi analyserar intersektionen ras-kön.

För i *Guess Who's Coming to Dinner* är det mest intressanta naturligtvis att analysera hur det förestående äktenskapet mellan en svart man och en vit kvinna behandlas. Det första vi kan konstatera, är att det trots förlovningen saknas en sexuell spänning mellan de trolovade. Visst, filmpubliken får se hur de kysser varandra i taxichaufförens backspegel. Och visst, de upprepar gång på gång hur mycket de älskar varandra och hur glada de är att snart få gifta sig. Men Joanna förklarar uttryckligen för sin mamma (och för filmpubliken) att hon och John inte har fullbordat äktenskapet. Och det är faktiskt den färgade tjänsteflickan Dorothy som utgör det största intresset för John Prentices lystna blickar. När hon går förbi en bit bort, frågar han sin trolovade: "Who's that?". Joanna svarar: "*That's Dorothy, isn't she a knock-out? She helps Dorothy during the weeks.*" John frågar infernaliskt: "*Which days?*" Joanna drar bort John från synen. Senare, när John ska låna telefonen, stänger Joanna dubbeldörrarna bakom honom med de retsamma orden: "*I'll shut these in case Dorothy goes by.*"

Men det kanske mest påfallande i intersektionen ras-kön i *Guess Who's Coming to Dinner* har inte främst med förhållandet mellan den svarte mannen och den vita kvinnan att göra. Den verkliga huvudpersonen i filmen är nämligen varken Joanna eller John, utan Matt Drayton, Joannas pappa. Under hela hennes uppväxt har han och hans fru uppfostrat Joanna till att respektera alla människor, oavsett hudfärg. När dottern nu kommer hem med John Prentice ger denne Matt Drayton möjligheten att godkänna äktenskapet eller ogilla det – det kommer bli som Matt vill. Det är alltså inte upp till de två unga, de som älskar varandra, att besluta om det ska bli äktenskap eller inte. Nej, det är den vite mannen som till slut ska bestämma om den svarte mannen ska få tillgång till hans dotter.

## 5.1 Analys

Ovan har sex av de filmer Sidney Poitier medverkade i under 50- och 60-talen analyserats, *No Way Out*, *The Defiant Ones*, *A Raisin in the Sun*, *A Patch of Blue*, *In the Heat of the Night* och *Guess Who's Coming to Dinner*. Filmerna har analyserats i intersektionen ras-kön-klass, för att se hur rasism, sexism och viljan att dela upp människor i olika (fastslagna) klasser samverkar med, motverkar eller överhuvudtaget påverkar varandra. Detta med utgångspunkten att det faktiskt finns en rasism, en sexism och en vilja att dela upp människor i olika fastslagna klasser.

I fokus för undersökningen låg situationer i filmerna som visade på oviljan att låta svarta män och vita kvinnor vara tillsammans.

I *No Way Out* försöker Sidney Poitiers rollfigur vinna en vit kvinnas tillit, bara för att hon ska tillåta en obduktion av sin framlidne make. Trots att han är alltigenom hygglig – och dessutom arbetar som läkare – stöter hon honom ifrån sig. När samma vita kvinna senare i filmen kommer till insikt om att det inte är hudfärgen utan personen innanför som spelar roll, gör hon det efter att ha umgåtts med en svart tjänarinna. År 1950 fick hon, den vita kvinnan, alltså inte ens lära känna den svarte mannen.

I *The Defiant Ones* satte sig en vit kvinna på sängkanten hos en vit man och löste ut sin hårknut. I samma rum befann sig Sidney Poitiers rollfigur. Det gjordes dock tydligt för åskådarna att han sov, och inte kunde se vad som försiggick på andra sidan av rummet. Dock var han i samma rum, och på morgonen dagen efter när han talar med sin vite kamrat räknar han ut vad som har hänt medan han sov.

I *A Patch of Blue* kysser Sidney Poitiers rollfigur den vita kvinnan. De kan inte gifta sig, det är tydligt att de aldrig älskar med varandra och Sidney Poitiers rollfigur är inte förälskad i den vita kvinnan. Detta är naturligtvis inte ett alldeles lättanalyserat framsteg – i intersektionen ras-kön-klass ser vi att den vita kvinnan inte bara älskar Sidney Poitiers rollfigur utan dessutom är fattig, förtryckt, utan vänner, blind och alldeles hjälplös. Likväl tillåts den svarte mannen och den vita kvinnan vara tillsammans i en något högre grad än tidigare. Detta är i linje med vad Nickel kommer fram till när han analyserar samma film (Nickel, 2004).

I *In the Heat of the Night* uttrycker Sidney Poitiers rollfigur just det som var outtalat knapp tio år tidigare: han, den svarte mannen, får inte se, och helst inte prata om den vita

kvinnans sexualitet. Eftersom det tillhör polisutredningen stannar han ändå kvar i rummet och lyssnar till hennes berättelse om sin önskade graviditet.

Slutligen, i *Guess Who's Coming to Dinner*, är Sidney Poitiers rollfigur i färd att gifta sig med den vita kvinnan. Det görs dock tydligt att de två förlovade inte har fullbordat äktenskapet i förtid, och dessutom ser vi inte den minsta antydning till sex. Det närmaste är när Sidney Poitiers rollfigur lekfullt spanar efter en tjänarinna (av afro-amerikanskt ursprung). Dessutom lämnas beslutet om huruvida den svarte mannen och den vita kvinnan verkligen ska gifta sig till slut i händerna på den vite fadern; det är denne som ska bestämma.

Jag letade även efter situationer där den svarta kvinnans ställning förändras när den svarte mannen når den vite mannens nivå.

I *No Way Out* såg vi hur en vit kvinna genomgick en inre förändring – från utgångspunkten där hon ogillade svarta kom hon till insikten att mörk hudfärg inte behöver betyda någonting och att Sidney Poitiers rollfigur var särskilt beundransvärd – denna förändring ägde rum när den vita kvinnan togs om hand av den svarta tjänarinnan. Själva förändringen innebär naturligtvis en förbättring i de svarta männen situation. Men samtidigt befästs den svarta kvinnans roll. Den svarta tjänarinnan är en klassisk Mammy som tjänar de vita, som stoppar om den vita kvinnan, som tar hand om sin husbonde, som säger till honom att han borde ta ledigt och att han borde sova mer. Om hon någon gång är ledig så går hon till kyrkan, eller också besöker hon vänner där hon lagar en stor middag. Det är denna stereotyp som den vita kvinnan fattar tycke för och börjar känna sympati med. Den svarta tjänarinnan har alltså bidragit till att de svarta männen ska hamna på en jämlik nivå med de vita männen. Men för att så ska ske har den svarta kvinnan fått en plats som tydligare än tidigare är både ras- och könsmarkerad.

*A Raisin in the Sun* är fylld av svarta kvinnor. Det dröjer dock länge innan den svarte mannen når upp till den vite mannens nivå. Först i slutet av filmen tar Sidney Poitiers rollkaraktär bladet från munnen och sätter sig upp mot den vite representanten från "välkomstkommittén" som vill att den svarta familjen ska avstå från att flytta in i sitt nyinköpta hus. Det är alltså mannen, inte modern, hustrun eller systemen som talar. Det är också mannen som bestämmer. Han har till och med sagt till modern, hustrun och systemen att hans beslut är ett annat – först när han står framför den vite mannen ändrar han sig, och ingen av dem protesterar. Och efteråt, när den vite mannen har gått, konstaterar modern att hennes son har blivit en riktig man och att han nu ska bli familjens överhuvud. Hans syster har kvar sina drömmar om att bli läkare, men det är bara tokerier som aldrig kommer bli uppfyllda. När de

svarta (den svarte mannen) kommer på jämbördig fot med de vita (den vite mannen) får alltså de svarta kvinnorna träda tillbaka och lämna en ännu större plats åt den svarte mannen.

I *Guess Who's Coming to Dinner* är det den vite fadern som ska bestämma om dottern och Poitiers rollfigur ska få gifta sig. Den vita modern är sedan länge övertygad, kärleken övertrumfar allt vad ras heter. Den svarte fadern är, liksom den vite fadern, tveksam till arrangemanget. Han har dock ingenting att säga till om. Men här är det den svarta moderns plats vi ska fokusera på. Hon blir först chockad över nyheten att hennes son har förälskat sig i en vit flicka. Snart blir hon dock av åsikten att kärleken ska segra. Denna åsikt delar hon med den vita modern. Men det är den svarta modern, hon som har minst att säga till om av alla, som till slut vädjar till den vite fadern. Det är hon som pratar om kärlekens betydelse. Det är hon som påpekar att fäderna inte längre minns hur det var att vara kär och hur viktigt det var. Den svarta modern har inte makten att bestämma, men hon faller in i den allra moderligaste, ömmaste delen av sig själv för att därifrån påverka den vite fadern. Denna karakterisering är priset den svarta kvinnan måste betala för att den svarta sonen ska få gifta sig med en vit flicka.

Jag letade även efter situationer där det blev tydligt hur svarta män måste vara för att de ska kunna stå på jämbördig fot med den vite mannen. Avslutningsvis letade jag efter situationer som visade hur vita personer måste vara för att svarta män ska kunna bli deras jämlikar. Eftersom dessa båda frågor liknar varandra och i hög grad samspelar med varandra redovisas dem här tillsammans.

I *No Way Out* var Poitiers rollfigur moraliskt oklanderlig och hade ett högstatusarbete som läkare. Hans antagonist, den vite mannen, saknade utbildning, var kriminell och var dessutom skjuten i benet så att han måste halta omkring genom hela filmen. Detta var vad som krävdes för att de båda skulle kunna stå på jämbördig fot, och för att Sidney Poitiers rollfigur, skulle kunna vinna den avgörande striden i slutet av filmen.

I *A Patch of Blue* kysser Poitiers rollfigur en blind flicka. Han kom därmed på jämbördig fot med henne. För att nå dit var han tvungen att vara högutbildad, vältalig och ha oklanderlig moral samtidigt som den vita kvinnan var tvungen att vara lågutbildad, blind, förtryckt i hemmet och alldeles hjälplös. Hans sexualitet är dessutom frånvarande då han inte alls verkar vara intresserad av den vita kvinnan.

I *In the Heat of the Night* pendlar Sidney Poitiers rollfigur från att vara den sakkunnige, respekterade polisen och afroamerikanen som är drabbad av fördomar och kastas bakom lås och bom utan egentlig anledning. På ett sätt är han kanske den av Sidney Poitiers karaktärer som tydligast ställer sig på den vite mannens nivå: när han blir örfilad av en ljushyad



bomullsmagnat ger han denne en örfil tillbaka. Men frågan är vad Sidney Poitiers karaktär måste göra för att nå denna nivå. Han är naturligtvis välklädd och vältalig. Men han är också oerhört sakkunnig, han är absolut bäst på sitt område på hela polisstationen, i hela staden Sparta och förmodligen i hela staten Mississippi. Dessutom är rollfigurens sexualitet alldeles frånvarande, hans manlighet är förminskad.

I *I Guess Who's Coming to Dinner* är Sidney Poitiers rollfigur i färd att gifta sig med en vit kvinna. Detta gör honom jämlig inte bara med henne utan också med hennes far, vars dotters hand han frågar efter. För att detta ska fungera är Sidney Poitiers rollfigur alldeles oklanderlig, han är en framstående läkare. Dessutom görs det tydligt att han aldrig har närmat sig sin trolovade på ett otillbörligt vis, och det verkar inte som att han är överdrivet intresserad av att göra det heller. Sist men inte minst låter han den fadern, den vite mannen, bestämma om giftermålet ska bli av eller inte. Vad gäller hans trolovade, är det tydligt att hon inte följer 60-talets ideal för hur en ung kvinna ska se ut. Istället är hon klädd och uppstyrd som en respektabel 40-talskvinna som inte låter filmpubliken tro att hon är ute efter ett lättsinnigt äventyr.

## 6 Slutsats

Hur ser då intersektionen mellan ras, kön och klass ut i Sidney Poitiers filmer från 50- och 60-talen? Och går det att skönja någon förändring över tid? I analysen visas att det funnits en tydlig ovilja att låta svarta män och vita kvinnor vara tillsammans. Med tiden blev Sidney Poitiers filmer mer tillåtande i detta avseende. Detta är den stora förändring över tid som har kunnat skyntas i Sidney Poitiers filmer. De andra mönstren jag letade efter har likaså varit tydliga. Det har funnits en tendens att låta svarta män vara välutbildade, vältaliga och moraliskt oklanderliga om de ska tillåtas stå på samma nivå som vita män. Det har också funnits en tendens att porträttera vita personer som underklass för att svarta ska kunna likställas med dem. Och genomgående i Sidney Poitiers filmer verkar det alltså vara så, att den svarta kvinnan – om hon är närvarande – får betala ett högt pris för att den svarte mannen ska kunna nå den vite mannens nivå.

Naturligtvis kan några av dessa mönster förklaras med Sidney Poitiers stjärnstatus, och att han tilldelades roller som passade in i bilden av "the ebony saint".<sup>43</sup> Därför ger han oss inga exempel på en svart man som tar sig fram i samhället som brottsling, lögnare eller

---

<sup>43</sup> Nickel, John, *Disabling African American Men: Liberalism and Race Message Films*. *Cinema Journal*, 44(1) 2004, s.9

underklass. Kanske är det just Sidney Poitiers oförmåga att göra sådana roller som Blaxploitation blev så framgångsrik under 70-talet med filmer som till exempel *Shaft*, där den svarte mannen verkligen inte var moraliskt högtstående.<sup>44</sup>

Det går också att fråga sig huruvida denna förändring i filmens värld är en verklig förbättring, eller om det bara är ännu en gir i rasismens historia. Här kan man dra en koppling till Frank Furedi som sin bok *The Silent War: Imperialism and the Changing Perception of Race driver tesen att det inte var en genuin antirasism som gjorde att västländerna godtog alla människors lika värde oavsett ras. Nej, det främsta skälet var en rädsla för att afrikaner och asiater skulle bli medvetna om hur deras ras nedvärderades och göra uppror.*<sup>45</sup> Det var inte så att den västerländska delen av världen på en natt blev medveten om alla människors lika värde – snarare var det så att den såg ett hot från den icke-vita världen och bytte kurs för att inte råka i konflikt. Den förändring vi ser i Sidney Poitiers filmer – från att knappt ha kunnat titta på en vit kvinna kan han plötsligt gifta sig med dem – kan förstås vara en annan sida av samma kursändring. Fortfarande är det den vita världen som bestämmer; skillnaden är bara att de vid 60-talets slut tillät Sidney Poitiers rollfigurer göra fler saker.

---

<sup>44</sup> Fain, Kimberly, *Black Hollywood: From Butlers to Superheroes, the Changing Role of African American Men in the Movies*. 1 red. Santa Barbara: Praeger 2015, s.97-113

<sup>45</sup> Furedi, Frank *The Silent War: Imperialism and the Changing Perception of Race*. 1 red. London: Pluto Press 1998

## Litteraturförteckning

*A Patch of Blue*. 1965. [Film] Regi av Guy Green. United States of America: Metro-Goldwyn-Mayer.

*A Raisin in the Sun*. 1961. [Film] Regi av Daniel Petrie. United States of America: Columbia Pictures.

Ahrne, G., 2010. Intersektionalitet. i: C. Edling & F. Liljeros, red. *Ett delat samhälle -- makt, intersektionalitet och social skiktning*. Malmö: Liber AB, pp. 146-164.

Bergström, G. & Boréus, K., 2012. Diskursanalys. i: G. Bergström & K. Boréus, red. *Textens mening och makt. Metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys.* Lund: Studentlitteratur AB, pp. 353-415.

Fain, K., 2015. *Black Hollywood: From Butlers to Superheroes, the Changing Role of African American Men in the Movies*. 1 red. Santa Barbara: Praeger.

Foucault, M., 1983. *Vansinnets historia under den klassiska epoken*. 2 red. Stockholm: Arkiv.

Foucault, M., 1993. *Diskursens Ordning*. 1 red. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposium.

Foucault, M., 2003. *Övervakning och straff: fängelsets födelse*. 4 red. Lund: Arkiv.

Foucault, M., 2011. *Vetandets arkeologi*. 2 red. Lund: Arkiv.

Füredi, F., 1998. *The Silent War: Imperialism and the Changing Perception of Race*. 1 red. London: Pluto Press.

*Gone With the Wind*. 1939. [Film] Regi av Victor Fleming. United States of America: Metro-Goldwyn-Mayer.

*Guess Who's Coming to Dinner*. 1967. [Film] Regi av Stanley Kramer. United States of America: Columbia Pictures.

Haslanger, S., 2000. Gender and Race: (What) Are They? (What) Do We Want Them to Be?. *Noûs*, 34(1), pp. 31-55.

*In the Heat of the Night*. 1967. [Film] Regi av Norman Jewison. United States of America: The Mirisch Corporation.

*Lilies of the Field*. 1963. [Film] Regi av Ralph Nelson. United States of America: United Artists.

Nickel, J., 2004. Disabling African American Men: Liberalism and Race Message Films. *Cinema Journal*, 44(1), pp. 25-48.

*No Way Out*. 1950. [Film] Regi av Joseph Leo Mankiewicz. USA: 20th Century Fox.

Perrin, A. G., 2012. Guess Who's Coming to Dinner: The Web of Racial, Class, and Gender Constructions in late 1960s America. *The Journal of Popular Culture*, 45(4), pp. 846-861.

Svallfors, S., 2010. Klass. i: C. Edling & F. Liljeros, red. *Ett delat samhälle: makt, intersektionalitet och social skiktning*. Malmö: Liber, pp. 31-49.

*The Defiant Ones*. 1958. [Film] Regi av Stanley Kramer. United States of America: United Artists.

Verney, K., 2000. *Black Civil Rights in America*. 1 red. London: Routledge.

Wiegman, R., 2009. Race, ethnicity and film. i: J. Hill & P. Church Gibson, red. *Film Studies - critical approaches*. New York: Oxford University Press, pp. 156-166.

Willis, S., 2015. *The Poitier Effect: Racial Melodrama and Fantasies of Reconciliation*. 1 red. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Winther Jørgensen, M. & Phillips, L., 2000. *Diskursanalys som teori och metod*. 1 red. Lund: Studentlitteratur.