

Den nödvändiga vitheten?

En intersektionell studie av *Orange Is The New Black*



Göteborgs Universitet
Institutionen för Kulturvetenskaper
Genusvetenskap
Uppsats, 15hp, fördjupningskursen
HT 2013
Författare: Annie Karlsson
Handledare: Chloé Avril

Abstract

Denna uppsats undersöker vithetskonstruktioner som grund för representationer i dramakomediserien *Orange is the New Black*. Genom att använda bland annat Sara Ahmeds teorier kring det vita subjektets blivande och att passera som ”främlingen”, samt Pierre Bourdieus klassbegrepp analyseras hur huvudkaraktären använder sin vithet och kapital som utgångspunkt för sin personliga resa. En resa där hon konstrueras som det agerande subjektet vilket kan överskrida gränser och byta positioner genom att byta sina kapital mot ett främlingskap hos dem som konstrueras som de Andra. Vitheten målas upp som central och nödvändig i jakten på autenticitet, sanning och den Andra.

Innehåll

Abstract	1
1 Inledning	
1.1 Bakgrund och Material	3
1.2 Syfte och frågeformuleringar	5
1.3 Forskningsfält	5
1.3.1 Kritiska vithetsstudier – Ras och representation	5
1.3.2 Representation i TV och film	7
1.4 Metod och metodologiska begrepp	10
1.5 Teoretiska utgångspunkter och begreppsförklaring	12
1.5.1 Klass och Bourdieus kapital	13
1.5.2 Begreppen <i>vithet</i> och <i>ras</i>	15
2 Analys	
2.1 Att befästa positionerna	19
2.2 Det mörka rummet	21
2.3 Vita gemenskaper och att handla med vithet	24
2.4 Pipers blivande	27
3 Sammanfattning och avslutande diskussion	32
4 Litteratur	34
5 Bilagor	
5.1 Lista: Karaktärer i urval	37

1 Inledning

1.1 Bakgrund och Material

In a lot of ways Piper was my Trojan Horse. You're not going to go into a network and sell a show on really fascinating tales of black women, and Latina women, and old women and criminals. But if you take this white girl, this sort of fish out of water, and you follow her in, you can then expand your world and tell all those other stories. But it's a hard sell to just go in and try those stories initially. The girl next door, the cool blonde, is a very easy access point, and it's relatable for a lot of audiences and a lot of networks looking for a certain demographic. It's useful. (Kohan, citerad i Kiros & Kyeyune Backström, 2013:10f)

Orange is the New Black (OITNB) är en amerikansk internetbaserad drama-komediserie som hade premiär på streamingtjänsten Netflix i juli 2013. Den består av 13 avsnitt, à 60 minuter, och är löst baserad på boken med samma namn, *Orange Is The New Black: My Year in a Women's Prison*, som är en självbiografi över författaren Piper Kermans tid i ett kvinnofängelse i Connecticut. Serien är skapad exklusivt för Netflix av Jenji Kohan, som bland annat tidigare gjort serien *Weeds*.

Vi får i serien följa huvudrollsinnehavaren Piper Chapman, spelad av Taylor Schilling, som under sin collegetid hade ett förhållande med Alex Vause, spelad av Laura Prepon. Alex var del av en internationell drogkartell och Piper agerade under ett tillfälle kurir och smugglade drogpengar till Belgien. I seriens nutid, 11 år senare, befinner sig Piper i ett tryggt, heterosexuellt förhållande med Larry Bloom, spelad av Jason Briggs, när hon blir överrumplad av beskedet att ett vittne namngivit henne som en del av drogkartellen. Hon väljer att överlämna sig själv, utan rättegång, och väntar således 15 månader på korrektionsanstalten Litchfield.

OITNB hyllades för sin progressiva rollbesättning, där den transsexuella karaktären Sophia spelas av en transsexuell skådespelerska (Laverne Cox), sin mångfald i karaktärer av olika etnicitet och sexualitet och sitt kvinnofokus. Emily Nussbaum beskrev i *The New Yorker* serien som ”ett kärleksbarn av *Oz* och *The L Word*” (Nussbaum, 2013) och Maureen Ryan kallar serien för subversiv i *The Huffington Post* (Ryan, 2013). Men, likt andra serier som på senare tid beskrivits

som (feministiskt) subversiva - *Girls*, *L-Word* och *Sex & The City*, för att nämna några – har serien också fått utstå en del svidande kritik. Ett citat från en intervju med Kohan (se ovan) där hon förklarar att karaktären Piper i mångt och mycket fått fungera som en ”Trojansk häst” på vägen mot att få serien distribuerad har lett till diskussioner kring den vita dominansen inom film och TV samt till vem serien egentligen riktar sig. Att Kohan, och TV-bolagen, såg det som en nödvändighet att historien cirkulerade kring en vit, medelklass och (i seriens början) heterosexuell huvudkaraktär kan exempelvis jämföras med kritiken mot *L-Words* höga representation av heterosexuellt sex i de inledande avsnitten, med antagandet att detta skulle locka en bredare publik. I den feministiska kulturtidskriften *Bang* publicerades ett inlägg i debatten kring representationen av vithet och icke-vita kroppar. Det är en brevväxling mellan två feministiska bloggare, Judith Kiros och Valerie Kyeyune Backström (2013), och visar på dubbelheten i denna typ av representationer. Ska de hyllas för att de över huvud taget förekommer eller kan en ställa högre krav och kritisera de premisser under vilka de förekommer?

Jag i princip sträcksåg serien och älskade det faktum att den, precis som nämndes, är så kvinnofokuserad. De få män som figurerar i serien finns i periferin. Det faktum att en tidigt i serien får se realistiskt (och rätt) lesbiskt sex, var också något som jag uppfattade till dess fördel och stärkte dess position som feministisk och subversiv inom sin genre. Samtidigt kände jag av en del problematik i serien och den lämnade mig med kluvna känslor så till den grad att jag inte visste vad jag skulle tycka om den. Till slut fick jag ”bestämma mig” för att jag tyckte om den och bortse från mina ambivalenta känslor. Detta kunde jag ju göra relativt lätt eftersom det som kan uppfattas (som jag uppfattade) som problematiskt i serien inte var direkt problematiskt för mig. Jag kunde, som vit (medelklass)kvinna, lätt identifiera mig med huvudrollen utan att nödvändigtvis behöva reflektera över det som ändå skavde. Men det är just där jag vill gå in nu, och undersöka vad det var jag så lätt tog in och älskade samt vad jag kände skavde och därför kände mig tvungen att ”bortse ifrån”.

För att underlätta för den icke insatta och dem som inte har sett serien finns en lista på de karaktärer jag tar upp i min analys, samt en kort beskrivning av dem i bilaga 1. Eftersom min analys i hög grad kommer utgå ifrån ett rasperspektiv, med fokus på vithetskonstruktioner är listan uppdelad i svarta respektive vita karaktärer.

1.2 Syfte och frågeformuleringar

Jag kommer i min undersökning att analysera hur vithet görs i *Orange Is The New Black*. Jag kommer också se på hur vithet skär in i och korsas med andra maktordningar så som klass, kön och sexualitet samt hur dessa skapar mening i seriens narrativ. Jag kommer alltså att jobba med en intersektionell analys som ämnar att främmandegöra vad som ofta av den vita medieproduktionen och den vita publiken, till vilken jag själv tillhör, passerar obemärkt. Det är viktigt att, liksom Sara Ahmed, påpeka att den vithet som ofta benämns som *osynlig* i själva verket är högst *synlig* för dem som inte besitter den (Ahmed, 2011). Att säga att min analys ämnar undersöka något osynligt befäster istället den vithet jag själv besitter som allmängiltig. Man skulle istället kunna uttrycka det så att jag vill undersöka den vithet som ofta antas vara *omärkt* eller som tillåts *passera obemärkt* (Frankenberg, 1993).

Jag utgår i min analys från följande grundläggande frågeställningar:

- Hur görs vithet i *Orange Is The New Black*?
- Hur samspelar/korsas vitheten med andra maktordningar så som sexualitet, kön och klass?

1.3 Forskningsfält

Jag kommer här att presentera det/de forskningsfält och studier som relaterar till mitt ämne. En del av studierna jag valt att representera och länka samman dessa fält med är nyare medan andra är skrivna under 90-talet, men används fortfarande som referens i nyare forskning och är därmed att betrakta som tongivande inom forskningsfältet. Jag kommer först att mycket kort presentera några av dessa tongivande teorier inom fältet kritiska vithetsstudier för att sedan ge exempel på hur dessa och andra kulturteoretiska ingångar använts i forskning kring TV och film.

1.3.1 Kritiska vithetsstudier – Ras och representation

Teoretiseringen kring vithet och fältet kritiska vithetsstudier är ett relativt ”nytt” område inom feminismen och genusforskningen. I internationella sammanhang har fältet framför allt uppstått genom Black Feminism- och postkoloniala feministiska rörelser vilka kritiserat den hegemoniska feminismens vithet (Mattsson, 2010). Ett exempel på detta är bell hooks som skriver i *Black Looks*:

Race and Representation om hur representationen av svarta i media och film/tv kan ses som en del i upprätthållandet av den vita överlägsenheten/överhögheten ("white supremacy") och att subversivt transformera bilden av svarta är essentiellt för frigörelsen från vit överhöghet (hooks, 1992). I essän "Representations of Whiteness in the Black Imagination" från samma bok vänder hooks på den postkoloniala tematiken kring "vita som ser på svarta" och fokuserar istället på den svarta blicken och hur den varseblir vithet (hooks, 1992).

Inom den sociologiska disciplinen skriver Ruth Frankenberg i sin bok *The Social Construction of Whiteness: White Women, Race Matters* (1993) utifrån idén att vita kvinnor också ska ses utifrån ras och att positionen som vit kvinna också ingår i en rasifierande struktur. Boken är sprungen ur 80-talets inomfeministiska kritik av den ovan nämnda vita hegemonin och rasismen inom den feministiska rörelsen (Frankenberg, 1993). Frankenberg målar upp fyra olika fält inom den kritiska vithetsforskningen där det första, och största, är det historiska fältet som beskriver hur vithet har haft betydelse för konstruktionen av nation, imperier och klass ur bland annat sociologiska och ekonomiska perspektiv. Det andra fältet handlar om kroppspolitik, främst använd ur ett sociologiskt Cultural Studies-perspektiv, och behandlar identitetskonstruktioner. Det tredje berör vitheten som performativ inom litteratur, film, akademiska texter samt hos individer i vardagslivet. Det är främst i denna sfär som mitt arbete rör sig. Det fjärde fältet behandlar rasism inom exempelvis antirasistiska eller feministiska rörelser (Frankenberg i Pallas, 2011). Hennes bok har kommit att bli central inom vithetsfältet och refereras till i många av de texter jag tagit del av (se Pallas, 2011 och Mattsson, 2010).

Inom British Cultural Studies har bland andra Stuart Hall och Richard Dyer skrivit om och problematiserat ras och representationsfrågor ur ett populärkulturellt perspektiv. Hall har skrivit flera texter om just representationen av ras och etnicitet inom populärkultur och media, exempelvis "The Whites of Their Eyes" : Racist Ideologies and the Media" om medias roll i (re)produktionen av ideologier, däribland rasism (Hall, 1981 i Dines & Humez, 2011). Richard Dyers *White* är även den en central text inom den populärkulturella forskningen kring vithet. I likhet med Frankenberg menar han att ras länge enbart setts som kategori hos icke-vita och därmed reproducerat det vita som det mänskliga (Dyer, 1997). Jag kommer gå närmare in på Dyers studie nedan.

Bland mer samtida teoretiker inom fältet kritiska vithetsstudier har Sara Ahmed kommit att få stort genomslag. Hennes artikel "A Phenomenology of Whiteness" har översatts till svenska ("Vithetens Fenomenologi") och ingår i antologin *Vithetens Hegemoni* (Ahmed, 2011), vilken jag kommer

använda mig av för att teoretisera kring min analys av *Orange Is The New Black*. Hon presenterar här en fenomenologisk syn på vithet, inspirerad av bland andra Frantz Fanon, och hur den kan ses som ”en pågående och oavslutad historia, som orienterar kroppar i speciella riktningar och påverkar vilket utrymme de 'tar upp'” (Ahmed, 2011:126). I nyare texter kring vithet används Ahmeds teorier ofta som referensmaterial eller utgångspunkt för analys (se Pallas, 2011).

1.3.2 Representation i TV och film

Många av de studier om TV-texter som publicerats de närmaste åren har ett fokus på realitygenren, exempelvis Helen Woods och Beverley Skeggs studie av hur 40 ”engagerade Reality-TV-tittare” förhåller sig till kvinnlighet och ett traditionellt kvinnligt känslomönster i reality-TV (Woods & Skeggs, 2008). Artikeln är titulerad ”Sorglig Television: Affekter, omdömen och känslöarbete” och publicerad i *Tidskrift för Genusvetenskaps* ”tema klass”-nummer (2008). Ett annat exempel är artikeln ”Gays, Gaze and Aunty Gok” som genom en Foucault-inspirerad analys undersöker hur sexualitet och kön görs genom olika disciplineringsregimer i make-overserien *How to Look Good Naked* (Kadir & Tidy, 2013). Dessa artiklar kan ur teoretiska synpunkter tänkas relevanta för mitt fält, men materialet, förutom att det tillhör kategorin TV, skiljer sig mycket från det material jag förhåller mig till då det inte har något fiktivt narrativ, till skillnad från *Orange is the new Black* som är en dramaserie. Woods och Skeggs studie fokuserar dessutom på mottagandet av ett TV-program snarare än att vara en analys av programmet i sig.

I en annan artikel i *Tidskrift för Genusvetenskap* nummer 3-4 2008, med tema klass, har Martina Ladendorf gjort en receptionsstudie av den lesbiska TV-serien *L-Word*. Hennes utgångspunkt är hur serien som en representation av homonormativitet läses av en queer publik. Genom gruppintervjuer med lesbiska-, bi- och heterosexuella kvinnor med olika grader av feministisk medvetenhet och med olika klassbakgrund diskuterar hon hur de förhåller sig till olika aspekter i seriens narrativ (Ladendorf, 2008). Hon diskuterar serien utefter identifikation och begär i samband med representationen av lesbiskhet och lesbiska sexuella akter (ibid.). Hennes studie skiljer sig från min i val av fokus samt metod. Hon har valt att göra en studie av mottagandet och förhandlandet av representationerna i filmen utifrån en etnografisk metod baserad på intervjuer, vilket är något jag inte planerar att fokusera på. Dock anser jag den passa in i mitt fält då den ur en svensk kontext studerar en amerikansk TV-serie med en övervägande kvinnlig rollbesättning och som dessutom inte behöver omtolkas via queera undertexter. Debatten kring *L-Word*s eventuella subversivitet i ett mainstream TV-landskap är även liknande den som förts kring *Orange is the New Black*.

I en annan studie av samma serie, gjord av Marnie Pratt i artikeln "This is the Way We Live... And Love! Feeding on and Still Hungering for Lesbian Representation in *The L-Word*" (Pratt, 2008 i Dines & Humez, 2011) beskriver Pratt hur andra TV-serier, så som *Queer As Folk* och *Sex And The City*, öppnade upp för *L-Word*s enorma succé och hur den genom sitt fokus på lesbiska relationer kan ses som banbrytande inom genren TV-drama. Hon menar att representationen av lesbiskhet och queerhet i *L-Word* har skapat utrymme och plattformar för en lesbisk gemenskap hos dess fans. Den utopiska bild som målas upp i serien och dess låga representation av homofobiskt våld täcker ett behov av verklighetsflykt hos de tittare som annars dagligen lever med det i sin vardag. Senare i artikeln tas även den kritik kring en del problematiska representationer i serien i beaktning. Karaktärernas utseende ses som representativa för ett normativt utseendeideal eller möjligtvis vad som inom den lesbiska kontexten kan klassas som "femme" och representationen av rasifierade kroppar är begränsad. Den enda permanent förekommande karaktären som får representera en tydligt rasifierad kropp är också en av de få heterosexuella karaktärerna samt den enda som kan ses som "större" rent kroppsmässigt. Seriens konstruktion av queerhet ses som restriktivt till just ett vitt, (hetero)normativt utseendeideal, menar Pratt (*ibid.*). Pratts analys av representationen i *L-Word* kan liknas vid de initiala analyser även jag gör med mitt material. Hon är mindre fäst vid den etnografiska metoden och intervjustudien och använder sig mer av en kultur/representationsanalys av *L-Word* som en serie vars representationer kan ses som både progressiva och problematiska.

Om vi återgår till Richard Dyers bok *White*, och ett tydligare fokus på kritiska vithetsstudier, så beskriver han sin studie som främst koncentrerad på vita representationer av vita, den västerländska konstruktionen av vithet i film, till skillnad från andra representationsstudier av ras som främst fokuserat på icke-vita bilder. Han skiljer också sin studie från dem som presenterar hur vita *är* eller hur vita ser på sig själva. Efter en kort introduktion av framväxten av vithet som ett studieobjekt, genom svart och postkolonial feminism, samt en väldigt personlig situering, presenterar han sina teoretiska resonemang i kapitlet "The Matter of Whiteness". Vithet kopplas bland annat till heterosexualitet och reproduktion av nationen. Representationen av vithet kopplas även samman med förkroppsligande, eftersom att representera vithet är att representera kroppar. Detta förkroppsligande delas in i tre kategorier av vithetskonstruktioner: Kristendom, ras och företagsamhet/imperialism. I det följande kapitlet "Coloured white, not coloured", fortfarande koncentrerat på teoretisering kring vithet, går han mer in på visualiseringen av vithet och icke-vithet. Nästa kapitel, "The light of the world", är fokuserat kring den visuella tekniken – hur det rent tekniska kring bildproduktion (film och fotografi) är konstruerat kring vithetsnormen. De följande

kapitlen är ”case studies” där Dyer undersöker representationen av vit maskulinitet, vit femininet samt vithet kopplat till död genom en rad filmanalyser (Dyer, 1997).

Om Dyers text, som var en av de första i sitt fält, kan ses som ganska ”teknisk” i sitt utförande, med tydligt fokus på bildkomposition och -produktion, så kan Hynek Pallas *Vithet i svensk spelfilm 1989-2010*, ses som en mer diskuranalytiskt inspirerad studie. Pallas refererar till bland andra Ruth Frankenberg (Pallas, 2011:28) samt säger sig i sin analys använda Richard Dyers och Sara Ahmeds teorier i *dialog* med varandra (Pallas, 2011). Genom Dyer får han en tydlig bild/filmanalys, medan Ahmed ger honom ett fenomenologiskt analysverktyg av hur etnicitet korresponderar med det rumsliga inom svensk film. Han uttrycker liknande motiv som Dyer inför sin studie, men placerar sig tydligt inom en svensk kontext. Pallas menar att vithet inom svensk spelfilm är något hittills oproblematiserat och att vithetsforskningen, i svensk kontext, ännu inte tagit sig in på det populärkulturella fältet utan kan ses som en i stort sett ”blind fläck” (ibid:37).

Pallas anlägger ett intersektionellt perspektiv i sin analys och tittar på vithet utifrån konstruktioner av kön, klass och sexualitet. Det är inga djupare analyser som görs, utan varje film behandlas i korthet i anslutning till en/flera av ovanstående kategorier och relateras till diverse teoretiker eller tidigare forskning som utförts inom området. Med tanke på det breda tidsspann Pallas urval befinner sig i och att han behandlar totalt 34 filmer, rör det sig om en kvantitativ undersökning som kan ge en bredare bild av hur vithet gestaltats i filmerna. Han motiverar sitt tidsspann med den vändning inom den internationella politiken som togs när järnridån och (den västerländska) kommunismen föll, 1989, vilken han anser ha påverkat även svensk film. I övrigt motiverar han inte sina val av filmer, utan verkar enbart ha gjort sitt urval baserat på dess kompatibilitet med hans analyskategorier.

Analysmetoden och de teoretiska utgångspunkterna i *Vithet i svensk spelfilm 1989-2010* korresponderar med hur jag vill genomföra min studie på *Orange Is The New Black* och Pallas positionering i fältet filmstudier-kritiska vithetsstudier med ett intersektionellt fokus sammanfaller även det med hur jag skulle vilja positionera min studie. Dock kommer mitt fokus ligga på en serie bestående av 13 avsnitt och således följa ett och samma narrativ snarare än att applicera de olika analyskategorierna där de passar in, på olika narrativ och material. Jag ser också att min studie kommer ha ett tydligare feministiskt fokus än vad Pallas studie har. Dels på grund av min egen position som kvinna och feminist och dels på grund av seriens kvinnofokus. Likt analyserna på TV-serien *L-Word* kommer jag analysera representationer som skulle kunna läsas som feministiska eller

subversiva eftersom de avviker på en annars mansdominerad och heterosexuell arena, men som ur ett intersektionellt perspektiv kan vara problematiska.

Vad alla dessa studier dock lyfter upp är hur populärkulturella representationer reproducerar vissa normer samt hur en som åskådare kan förhålla sig till dessa. Inom feministisk och postkolonial teori har det länge ansetts problematiskt vilka typer av representationer som figurerar i media och kulturens roll som potentiellt subversiv kraft har poängterats. bell hooks skriver följande angående ras och representation:

...the issue of race and representation is not just about critiquing the *status quo*. It is also about transforming the image, creating alternatives, asking ourselves questions about what types of images subvert, pose critical alternatives, and transform our worldviews and move us away from dualistic thinking about good and bad. Making a space for the transgressive image, the outlaw rebel vision, is essential to any effort to create a context for transformation. And even then little progress is made if we transform images without shifting paradigms, changing perspectives, ways of looking. (hooks, 1992:4)

I samma artikel (hooks, 1992) citeras även Stuart Hall när han tar upp hur representationer alltid är historiska, men också alltid bär på en förändringspotential i det att de är i ständig rörelse och omförhandling;

Far from being fixed in some essentialized past, they are subjekt to the continuous 'play' of history, culture and power. Far from being grounded in a mere 'recovery' of the past, which is waiting to be found, and which, when found, will secure our sense of ourselves into eternity, identities are the names we give different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past. (Hall citerad i hooks, 1992:5)

Att utmana representationer och att se dess ideologiska utgångspunkter blir således att utmana normer och möjliga identitetspositioner. Genom att se populärkulturen som ett politiskt fält kan det också analyseras utefter vad som skapar representationer och vad dessa representationer får för effekter. Det finns en potential i dem just för att de inte är fixerade vid en essentiell betydelse eller historia utan öppnar upp för förhandling, både vad gäller dess utformning och hur de läses av en

publik och kan således ses som ett viktigt inslag i den genusvetenskapliga forskningen.

1.4 Metod och metodologiska begrepp

Jag kommer använda mig av filmanalys som metod i mitt arbete. Jag väljer detta eftersom det ger mig förutsättningar att analysera hur ljud och bild tillsammans bildar det narrativ som kommunicerar mening i texten. Jag använder här begreppet ”text” i betydelsen av en medial eller konstnärlig produkt, det vill säga, en text kan vara en film eller en tavla, likväl som en skönlitterär bok. Begreppet är hämtat ur den lingvistiska traditionen och syftar framför allt till analysen av narrativ (Bignell, 2008).

Filmanalysen, eller filmvetenskapen, växte fram som akademisk disciplin på 70-talet och hade då främst en lingvistisk approach där filmen analyseras som en text på olika nivåer; makronivå, genom att titta på genre, narrativ och auteur, samt mikronivå där man utför representationsstudier genom näranalys (Phillips, 2007). Det är just den lingvistiska traditionen inom filmanalys jag kommer använda mig av. Min metod utgår ifrån Ferdinand de Saussures semiotik, där textens meningsskapande symboler och tecken identifieras och bildar koder. Dessa koder kan förklaras som hur symboler och tecken används på konventionella vis för att kommunicera trovärdiga världar (Bignell, 2008). Dessa instanser kan också beskrivas med Saussures begrepp ”langue” och ”parole”, där det första refererar till ”the whole body of conventions” (Bignell, 2008:89) och det andra begreppet syftar till ”a particular shot or sequence – an example of the system in use” (ibid.).

Tecknen (eller symbolerna) delas in i två kategorier: *ikoniska* tecken, vilka bär på en likhet till sin referent, samt *symboliska* tecken som inte liknar sin referent utan är knutna till dem genom att vi givit dem den betydelsen, exempelvis en bild på ett skrivet ord. Inom film och TV vilar ofta representationerna på den ikoniska nivån och är ofta givna en realistisk ambition för att kommunicera trovärdighet och möjligheter till identifikation hos åskådaren. Man vill alltså att tecknen ska *denotera* objekt som åskådaren kan relatera till sin egen verklighet, det vill säga, tecknet för ”träd” ska i TV-bilden eller på filmduken kännas igen som just ett träd hämtat ur verkligheten (Bignell, 2008). Denotationen syftar alltså till vad vi antar vara tecknens ”naturgivna” betydelse (jag skulle dock vilja hävda att en denotations naturgivenhet kan ifrågasättas, då en sådan definition skulle lämna dem relativt statiska). Ett tecken kan såklart förmedla mer än bara sin ”direkta” eller ”naturgivna” mening, vilket leder oss vidare till *konnotationer* – ett teckens

kulturella associationer. Dessa påverkas av de sociala koder gentemot vilka vi ser på de bilder som förmedlas (Bignell, 2008). Kostymen kan exempelvis konnotera makt, auktoritet och maskulinitet eftersom den traditionellt burits av ”maktens män”, medan exempelvis rött läppstift kan konnotera sexualitet, femininitet eller kanske till och med ”femme fatale”. Det är dock viktigt att påpeka att vad olika tecken kommunicerar och hur de är menade att förstås formas av vilken genre texten vill placera sig i. Olika genre har olika konventioner en text ”måste” förhålla sig till för att bli begriplig och detta påverkar vilka tecken som används och utformar textens narrativa struktur – binära positioner eller att flytta saker ur sin kontext används exempelvis ofta inom komedin.

Den lingvistiska, och kanske framför allt den feministiska, filmanalysen har också använt sig mycket av psykoanalytiska teorier och begrepp, exempelvis den Lacanska förståelsen av identifikation (se Mulvey, 1992/2012). Jag kommer dock främst att använda mig av de lingvistiska begrepp nämnda ovan, då jag anser att de ger mig större möjligheter att fokusera på mina teoretiska utgångspunkter, jag låter endast metoden vara ett sätt att applicera dessa på mitt analysobjekt. Det är även viktigt att påpeka denna metods begränsningar. Då många texter kan ses som polysemiska, ha flera möjliga läsningar, kan en metod som denna ibland utestänga flera av dessa möjliga läsningar, genom att enbart erbjuda min tolkning. Stuart Hall menar exempelvis att en text har tre möjliga mottaganden eller öppnar upp för tre olika mottagarstrategier: *dominant (preferred) reading*, *negotiated reading* eller *oppositional reading* (Nelmes, 2007). Jag riskerar alltså att stänga texten med min egen föredragna tolkning och inte lämna plats för alternativa sådana, vilket hade kunnat komma fram bättre vid exempelvis en receptionsstudie. Men min studie har inte som mål att förmedla en heltäckande tolkning, utan snarare att förmedla en möjlig sådan som samtidigt också kan innehålla alla av Halls tre ovan nämnda strategier.

1.5 Teoretiska utgångspunkter och begreppsförklaring

The self is always located by prior historical classificatory schemes of value. These classifications are not 'merely cultural' but are part of a wider symbolic economy, of which the economy is itself a part. They enable and constrain what can be exchangeable, propertizeable, exploitable, appropriable, and what can be used as a resource and asset. They establish the conditions of possibility for exchange. Being classed, raced, gendered or sexed by culture places limits and/or enbales advantages. (Skeggs, 2004b:75)

Jag skulle vilja börja denna del med en förklaring av begreppet *intersektionalitet*, då detta begrepp kan ses som grundläggande i mitt arbete samt är tänkt att genomsyra hela min analys. Begreppet intersektionalitet växte främst fram inom feministisk teori genom dess postkoloniala och svarta kritik för att belysa de ojämlika maktförhållanden som präglade även den feministiska rörelsen, grundat på ras/ethnicitet. Antaganden hos framför allt vita feminister förankrade i medelklassen om ett universellt kvinnoförtryck och därigenom ett oproblematiskt, universellt systemskap kritiserades genom att belysa hur rasifierade kvinnors erfarenheter av förtryck skiljer sig från vita kvinnors. Ett kvinnoförtryck kan inte läsas utifrån enbart strukturer kring män och kvinnor, eftersom det i den breda diskursen kring feminism tenderar att betyda *vita* män och *vita* kvinnor och tar inte hänsyn till den hierarkisering som sker inom och mellan dessa grupper. Att enbart ta hänsyn till en förtrycksmekanism vid analys av maktstrukturer tenderar att ge tolkningsföreträde åt de dominanta grupperna, så som män tenderar att premieras inom klasskampen och vita heterosexuella kvinnor inom kvinnorrörelsen (de Los Reyes & Mulinari, 2005).

Intersektionalitetsbegreppet har sedan kommit att innefatta inte bara hur olika förtrycksstrukturer ter sig utifrån kategorin ras, utan även från, bland annat, klass-, sexualitets- och funktionalitetsperspektiv. Begreppet gör det möjligt att analysera hur dessa förtrycksstrukturer interagerar och förstärker varandra (de Los Reyes & Mulinari, 2005) i konstruerandet av samhällshegemonin.

1.5.1 Klass och Bourdieus kapital

En av de maktordningar jag kommer att fokusera på är klass, eftersom jag uppfattar den som djupt sammankopplad med hur vithet förstås och skapar ett dominerande subjekt. En feministisk förståelse av Pierre Bourdieus teorier kring klassbegreppet möjliggör för en bredare och mer dynamisk syn på klass som inte enbart bottnar i ekonomiska resurser. Istället kan Bourdieus kapitalbegrepp ses som den struktur i vilket det symboliska ordnas. Beverley Skeggs menar att hans teorier har hjälpt feminismen att åter sätta klassbegreppet på agendan genom att erbjuda en väg ”mellan” de två tidigare grenarna av klass-teori där den första, generellt sett, gick ut på att placera individer i förutbestämda kategorier (överklass, arbetarklass osv.) baserat på faderns arbete. Den andra är den marxistiska traditionen där klass analyseras i relation till exploatering och arbetsdelning, där feminismen bland annat kritiserat osynliggörandet av obetalt hemarbete (Skeggs, 2004a). Bourdieus sociologiska teorier kring olika former av kapital öppnar upp för en bredare och

mer dynamisk syn på klassbegreppet då de inte enbart tar hänsyn till ekonomiskt kapital, utan även väger in vad han kallar för symboliskt, kulturellt och socialt kapital, vilka alla ger olika fördelar i samhället (Reay, 2004). Det ekonomiska kapitalet består av den förmögenhet som förvärvats genom arv eller arbete, socialt kapital byggs upp av relationer mellan individ/familj och övriga samhället, det vill säga genom nätverk och sociala kontakter (ibid.). Symboliskt kapital utgörs av det som inom en diskurs anses som värdefullt eller av hög status. En underkategori till detta är det kulturella kapitalet. Detta kapital består i de kulturella artefakter och uttryck som ses som överlägsna, exempelvis en förmåga att uttrycka sig väl i tal och skrift eller ha kunskap om en viss sorts musik (Lilja & Vinthagen, 2009). Dessa kapital är under ständig omförhandling och omvärdering mellan individer, grupper och klasser då det hela tiden sker en kamp om vad som ska värderas högt inom diskursen, eller de olika sociala fält inom vilka dessa individer/grupper agerar (ibid.). Kapitalen är också utbytbara med varandra. Ekonomiskt kapital kan således konverteras till kulturellt kapital, vilket i sin tur kan ge socialt kapital (Reay, 2004).

Bourdieu menar vidare att alla kapital är kontextbundna. Olika kroppar bär på olika ”värde” beroende av dess position i ”det rumsliga”, inom olika *fält*, beroende på vilka kapital de bär på och förkroppsligar. Beverley Skeggs lyfter i sin bok *Class, Self, Culture* (2004b) tre olika begrepp för att analysera *skapandet* av klass. Dessa begrepp vilar bland annat på Bourdieus teorier och kan beskrivas som processer bakom dem och dess utbytbarhet med varandra. Det första är *inskriftion* (*inscription*) som syftar till hur vissa kroppar tillskrivs och märks med olika karakteristika och värde. Dessa ligger sedan till grund för *utbytessystem* (*systems of exchange*) som tillåter vissa karakteristika mer värde och reglerar hur värde tillskrivs, ökas, institutionaliseras eller förloras genom ett system av utbyte. Detta system värderar både ekonomiskt och moraliskt. Det sista är *perspektiv* (*perspective*) som här betyder olika sätt att veta, se, höra osv. som representerar specifika intressen. Frågan Skeggs ställer sig är hur dessa system av inskriftion, utbyte, värdering och perspektiv förser oss med villkoren för hur vi blir lästa av andra och i relationer mellan olika grupperingar samt vad det får för effekter. (Skeggs, 2004b:2)

Eftersom kapitalen är i ständig (om)förhandling kan en viss typ av kapital som inskriberats på vissa kroppar ses som värdefullt i en kontext, medan det i en annan kan omförhandlas och förlora sitt värde. Hur svarta kroppar inskriberats med ”coolhet” kan exempelvis vara fördelaktigt och användbart för en filmskapare, men eftersom samma ”coolhet” också är starkt sammanknuten med kriminalitet blir de kroppar som blivit inskriberade med detta kapital istället missgynnade på arbetsmarknaden (Skeggs, 2004b:2ff). Denna teori om att skillnad är spatial och kontextbunden kan

också kopplas till Ahmeds teorier om hur vithet är fenomenologisk och genom sin institutionalisering skapat vita rum där vitheten som kapital förlänger dem som besitter den och begränsar dem som inte besitter den (Ahmed, 2011:125 ff.).

Jag kommer i min analys att använda Bourdieus kapitalkoncept och Skeggs teorier kring *inscription*, och *utbytessystem (systems of exchange)* för att formulera mig kring hur klass skapas i OITNB. Jag kommer också inkludera vithet och kön/femininitet i denna analysmodell, delvis som separata typer av kapital, men också som djupt strukturerande av det generella sociala fältet (Moi i Skeggs, 2004b:6). Det går inte alltid att tydligt skilja de olika kapitalen åt och hur de formulerar ett klassbegrepp, från exempelvis hur vithet manifesteras. Det hela hänger samman på ett sätt där exempelvis kulturellt kapital som används för att manifesteras klasstillhörighet också kan analyseras med vithet som utgångspunkt eftersom maktordningarna sammanflätas intersektionellt.

1.5.2 Begreppen *Vithet* och *Ras*

Begreppet ”ras” har haft lite olika konnotationer i USA och Sverige och dess användning och betydelse har också förändrats över tid. Begreppet har gått från att ha haft strängt biologiska och essentiella konnotationer förknippat med en rasistisk terminologi, till att i princip ersättas av begreppet ”ethnicitet”, till att numera kunna anses som användbart inom den feministiska, antirasistiska och postkoloniala teorin. Det rör sig dock inte om den biologiska och essentiella betydelse som begreppet ursprungligen innebar, utan om att se begreppet ”ras” som en av människan socialt konstruerad kategori som har högst materiella konsekvenser (Ahmed, 2011). Att inte tala om ras kan således innebära ett osynliggörande av en maktordning baserad på i grunden rasistiska och biologistiska antaganden, vilket har framhållits av svarta feminister och postkoloniala tänkare. Det förekommer fortfarande diskriminering, stigmatisering och segregation utefter kategorin ras och en ovilja att tala om ras som kategori riskerar således att förbise dessa förtryck (se exempelvis Ahmed, 2011, Hübinette et al, 2012). I Sverige, som inte har en lika stor svart befolkning, har dock begreppet ”ras” längre varit ersatt med begrepp som ”ethnicitet” eller skrivits inom citationstecken för att förtydliga dess socialkonstruktionistiska betydelse. Jag väljer dock att mestadels skriva ut begreppet utan citationstecken och ser kategorin som reell i den meningen att den levs efter *som om* den vore det, dvs genom en rasistisk struktur.

Min analys av ras tar främst hänsyn till kategorierna ”svart” och ”vit”, detta trots att det i serien

förekommer flera karaktärer av latinamerikanskt ursprung¹. Det finns alltid en risk att reducera rasbegreppet till just en fråga om enbart svart och vitt, men jag har valt detta fokus då jag anser att det är mest relevant för min analys. Den interaktion som sker mellan de olika rassegregerade grupperna och i förhållande till Piper, rör sig främst om svarta och vita karaktärer. Således kommer fokus på min analys att ligga där, även om en djupare diskussion kring detta hade kunnat vara fruktbar i en vidare analys.

Om vitheten länge uteslutits ur rasbegreppet och varit ”osynlig” blir att tala om vithet att tala om normen och att belysa en samhällshegemoni. Som nämnts tidigare har den ofta benämnts som just osynlig, vilket enbart bekräftar den hegemoniska röst med vilken den talas om – det är enbart för dem som besitter den som den är osynlig (se Ahmed, 2011, Dyer, 1997, Frankenberg, 1993). Risken med att sätta fokus på vithet, även ur ett kritiskt perspektiv, har också lyfts upp som påtaglig därför att den riskerar att återigen befästa vitheten som central. Trots detta har många forskare sett det som en nödvändig risk att ta, för att ur ett normkritiskt perspektiv kunna teoretisera kring hur samhället är uppbyggt kring ras med vitheten som central punkt.

Richard Dyer talar om vitheten som bestående av tre fundament: Kristendom, ”Ras” och Imperialism/företagsamhet. Det första fundamentet, Kristendom, menar Dyer, är inte bara den religion vilken den hegemoniska vitheten baseras i, utan också läran på vilken dess icke-kroppslighet vilar. Kristendomen är besatt av kroppen, mer än någon annan religion, men ser enbart kroppen som ett kärl för själen, vilken i sin tur kan överskrida det kroppsliga (Dyer, 1997:23). Under rubriken ”Ras” påpekas hur vitheten ses som icke-rasifierad i alla sammanhang utom de högerextrema där det pratas om ”den vita rasen”. Kategorin ”ras” delas upp inom två breda synsätt genom vilka kategorin har konstruerats: det genealogiska och det statistiskt biologiska, där den första handlar om ursprung och reproduktion och den sistnämnda koncentrerar identifikation och fastställande av (kroppslig) skillnad (ibid.). Dyer sätter heterosexualiteten som grundstomme i båda synsätten, då den ligger till grund för ”rasens fortlevnad”, men projicerar också ”mörka begär” i och utanför sina subjekt. Då det sexuella hotet placeras hos den mörka Andra, måste den vita heterosexuella mannen [sic] bemästra sin sexuella drivkraft, sina ”mörka begär”. Närvaron av ”det mörka” hos den vita mannen och hans möjlighet att överskrida det placerar honom i en position som representant för den universella mänskligheten (Dyer, 1997:28).

¹ Jag använder här ”av latinamerikanskt ursprung” som översättning av det engelska ordet ”hispanic”, vilket refererar till en person med historiskt och/eller kulturellt ursprung i Spanien eller dess forna kolonier. (Källa: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/hispanic>)

Richard Dyer beskriver också i sin studie av hur vithet representeras i film vad som brukar kallas för "white ethnicity" - vit etnicitet, vilket brukar baseras på (kulturellt) ursprung, så som brittisk, polsk, katolik, jude osv. Han menar att vissa vita positioner är säkrare än andra och att det finns variationer av vithet (Dyer, 1997:19). Det skulle alltså leda oss till att det finns en typ av vithet som är hegemonisk och andra som är marginella och att vithet påverkas av andra maktordningar. Dyer menar dock att en sådan diskussion skulle leda bort ifrån vitheten per se och att de spelar mindre roll i skuggan av vitheten som sådan (ibid.). Det förekommer i *OITNB* flera karaktärer som skulle kunna falla under dessa "marginella" vithetskategorier och jag kommer analysera dessa efter antagandet om att det finns just marginella eller mer eller mindre säkra vitheter. Detta kopplas dock också till andra maktordningar och inte bara till kulturellt ursprung.

Sara Ahmed diskuterar i sin artikel "Att bli främlingen, att bli den infödde" (Ahmed, 2011:35-63) *blivande* i relation till ras, där icke-vita kroppar rasifieras och blir Andra i relation till vithet. Blivandet kan också ses som det vita subjektets *blivande*, där det vita subjektet genom närhet till den Andra, "blir" den Andra. Denna typ av *blivande* är relaterat till teorier om att konsumera den Andra, så som bell hooks beskriver i sin inflytelserika artikel "Eating the Other" (hooks, 1992). hooks menar att skillnad blir en exotisk konsumtionsvara hos den vita västerländska kulturen. Detta manifesteras i det vita subjektets vilja att ta del av eller till och med vara en del av den Andra som anses besitta en autenticitet och naturlighet som det vita subjektet upplever sig sakna. Denna autentiska Andra är i själva verket något som det vita subjektet själv skapat genom sin koloniala och rasistiska historia (hooks, 1992). Att som vitt subjekt närma sig den Andra, eller *bli* den Andra, kan således ses som en förlängning av det vita subjektets aktörskap, där den "rena vitheten" visserligen avskaffas genom att ta till sig det som inte traditionellt ryms i den och därigenom hybridiseras. Men detta, menar Ahmed, ska inte främst ses som en metod att överskrida så mycket som en strategi att komma nära en essentialiserad bild av främlingen - den Andra (Ahmed, 2001).

Ett närliggande av Ahmeds begrepp är att "*passera som*", där ett subjekt "*passerar som*" något det redan inte antas vara. Praktiken att "*passera som*" har, enligt Ahmed, teoretiserats som ett överskridande som antagits destabilisera de identiteter vilka passerandet baseras på. Att som svart passera som vit skulle således destabilisera det vetande vi antas ha kring de båda positionerna "svart" och "vit" (Ahmed, 2011). Vad som inte ryms i denna teoretisering är, enligt Ahmed, de maktförhållanden på vilka detta passerande konstitueras samt att dessa istället stabiliseras genom själva "*passerandet*". Om att "*passera som*" bygger på skillnadens logik, att kunna passera som någon innebär att antas besitta något man inte redan antas besitta, så ligger det i det dominerande

subjektets intresse att definiera den skillnad på vilket passerandet vilar (ibid.).

Manthia Diawara (i Skeggs, 2004b) beskriver, exempelvis, hur populärkulturen har skapat en svart arbetarklassmaskulinitet som kodas som "cool". Detta skapande av "cool" knutet till den svarta kroppen kan också fränkopplas densamma och användas och transporteras genom vita kroppar. Rörligheten och möjligheterna i denna inskription av "cool" är dock inte likvärdigt tillgängliga för alla. När svarta män spelar "cool" fixeras det vid deras kroppar – de *är* "cool". De fastnar i att spela "svarthet" medan deras möjligheter att spela "vithet" inte är lika tillgängliga eftersom de alltid, i vit västerländsk kontext, blir lästa genom sin svarthet. Vita karaktärer kan dock använda sig av "svarthet" för att uppnå det "cool" som de svarta kropparna antas ha naturlig tillgång till. Vissa specifika rasmässiga inskriptioner som sker genom populärkulturen figurerar således som en mobil tillgång för vissa kroppar, medan de verkar fixerande och begränsande för andra. En del kroppar kan expanderas medan andra kondenseras och blir till den resurs genom vilken den första expanderas (Skeggs, 2004b). Vissa kroppar kan *bli* medan andra enbart antas *vara*.

På samma sätt som Ahmed beskriver passerandet som styrt av maktförhållanden där akten att "passera som" vilar på definitioner gjorda av de dominanta grupperna, kan denna inskription av "cool" samt dess relativa mobilitet ses som en dimension av ett sådant passerande. Eller en andra sida av samma mynt. Båda bygger på vithet som transcendent och som möjligheten att vara överallt och ingenstans samtidigt, där vithet (/klass/sexualitet osv.) verkar som en tillgång genom vilken subjektet expanderas, tillåts anta olika skepnader och "överskrida" gränser. Ahmed skriver:

Om jag ville passera som en särskild annan kan jag tänka mig att jag skulle säga: 'Det här är vad du är, så jag kommer att bli du. Jag kommer att röra mig, äta, lukta och vara som du. Genom att lägga mig till med ditt sätt att klä dig och bete dig, kommer jag att passera som dig.' Subjektet som strävar efter att passera kan anta *igenkännbarhet*. (Ahmed, 2011:56 f.)

På så vis är det *igenkännbarheten*, det vill säga det vedertagna vetande vi antar oss ha om den vi vill passera som, som avgör huruvida vårt projekt lyckas. Den igenkännbarhet som kräver upprepning är också en igenkännbarhet vilken ofta är konstruerad och definierad av det dominerande subjektet. Ett sådant projekt, att passera och bli genom att skapa igenkännbarhet, kräver alltså en upprepning av de positioner som antas överskridas.

2 Analys

2.1 Att befästa positionerna

I de första avsnitten av *Orange Is The New Black (OITNB)* konstrueras i mångt och mycket de premisser som historien senare bygger på. Det handlar om att upprätta en kontrast mellan huvudkaraktärens liv före och efter fängelsedom. Att genom olika markörer placera Piper i en stabil och trygg heterosexuell, vit, medelklassposition som abrupt omkullkastas när hon placeras i fängelsemiljö. Det kan ses som en väldigt konventionell struktur inom genren komedi, där narrativet förs framåt genom binära positioner vilket ska leda till humoristiska situationer (Bignell, 2008). För att kunna iscensätta detta krävs att *OITNB* visar upp igenkännbarhet och att serien genom formuleringen av dessa positioner öppnar för identifikation och motidentifikation och lyckas förmedla begriplighet till sina tittare. På så vis reproduceras ofta stereotyper eftersom det är så vi som tittare är vana att få våra representationer serverade (Bignell, 2008). När så det första avsnittet sätter igång startar också den process i vilken karaktärerna introduceras och tittaren ges möjlighet att positionera sig i relation till dem. Pipers roll som huvudkaraktär spelar här extra stor roll eftersom hon är tittarens väg in i serien.

De scener, i seriens början, där Piper luftar sin oro över hur många generationers iPhone hon kommer att ha missat, vad som ska bli hennes sista "tweet" samt att Larry måste hålla hennes hemsida uppdaterad är en rad medelklassmarkörer som används för att ge huvudkaraktären sin klassposition. I andra scener bestämmer de sig för att gå på "cleanse", det vill säga enbart dricka citronvatten under en vecka (trots att de, med Larrys ord, enbart äter lokalodlat, gräsutfodrat och varken röker eller "snortar crack" [sic]). Piper startar även ett tvålföretag med sin väninna och försöker få sina produkter distribuerade av den fina butiken *Barney's*. Alla dessa scener kan sägas konnotera att Piper besitter en viss mängd kulturellt och ekonomiskt kapital och befinner sig i en medelklassposition. Hennes kulturella och ekonomiska kapital kan också, inom medelklassmiljön, omvandlas till socialt kapital genom de kontakter och nätverk hennes kapitalackumulerande renderar.

I mötet med den före detta flickvännen Alex, som visas i retrospektiv i de inledande avsnitten, befästs Pipers bakgrund ännu en gång som (övre) medelklass. Hon har långt, blont, slarvigt borstat

och uppsatt hår och bär en mönstrad tunika när hon kliver in på den bar där Alex och hennes vänner planerar att fly till Berlin på grund av det politiska läget. Piper blir nekad det jobb hon söker i baren och följande dialog utspelas:

Alex: "Let's see this" [tar upp Pipers CV från bardisken] "Steve's Greek Cuisine? Le Grande Fromage? Bullshit, bullshit! You need a lesson in fudging a resume."

Piper: "Do you work here?"

Alex: "Are you fucking kidding me?... Manager, Polly Harper... No one named Polly Harper gets put in charge. Who is that really?"

Piper: "It's my friend"

Alex: [skrattar] "You've never waited a fucking table in your life, have you?"

Piper: "...No"

Med sitt kryddade CV försöker Piper skaffa sig jobb som bartender/servitris trots att hon aldrig serverat eller "passat upp" på någon i hela sitt liv, vilket också avslöjas av Alex. Tillsammans med de ständiga referenserna till ekologiska, lokalproducerade varor och en spirande entreprenörsanda kan karaktären Piper placeras i en kategori som skulle kunna beskrivas som en uppdaterad version av *Bobo* (Bohemian Bourgoise) (Brooks, 2000 & Zukin, 2008) eller tillhörande den *Kreativa Klassen* (Florida, 2006). De är båda en slags sociologiska klassbegrepp myntade ur teorier om en konsumentkultur eller en "livsstilssociologi" där identitet manifesteras genom konsumtion. Zygmunt Bauman menar att vi har gått från ett modernt produktionssamhälle, där medborgaren först och främst var producent, till ett konsumtionssamhälle där medborgaren först måste identifiera sig själv som konsument innan den kan bli något annat. Vi lever i en uppdaterad modernitet karakteriserad av masskonsumtion hos globala storföretag (Bauman, 1998). Den "nya" (övre) medelklassen värderar dock en annan typ av konsumtion baserad på alternativitet och autenticitet eller en slags "ansvarsfull konsumtion". Istället för att handla sina varor på ett köpcenter, väljer de den lokala marknaden med etnisk mångfald eller affärer som erbjuder ekologiskt och närodlat (Zukin, 2008). Men om 1800-talets ursprungliga borgerlighet (bourgoisie) var affärsmän som verkade på marknaden och bohemerna verkade inom konsten (Brooks, 2000), så kan den "borgerliga bohemen" verka i en kreativ miljö med alternativa och liberala värden och samtidigt upprätthålla en entreprenörsanda och marknadsorientering. Det är en speciell typ av klassmanifestation byggd på ett högt kulturellt kapital, en liberal samhällssyn och politisk medvetenhet som ofta förknippas med unga storstadsbor. Genom exemplen påvisade ovan kan Pipers livsstil placeras in i denna typ av klasstillhörighet som ständigt är på jakt efter

autenticitetsmarkörer. Denna autenticitet införskaffas genom konsumtion av vad som anses vara autentiska objekt eller en autentisk livsstil som ofta antas besittas av icke-vita och arbetarklassen (hooks, 1992, Zukin, 2008).

Pipers hegemoniska manifestation av vithet, klass och femininitet sätts upp som den första möjligheten till identifikation i serien. Hon förväntas appellera till en publik som genom henne kan uppleva resan in i en annan värld, befolkad av Andra. Detta konstruerar inte bara huvudrollen som normativ, utan också dess målgrupp, vilka förväntas känna igen sig i dessa representationer. Seriens perspektiv är således ett vitt och medelklassförankrat sådant, vilket konstruerar allt som inte faller under dessa kategorier som det avvikande och det som i serien ska ”upptäckas”.

2.2 Det mörka rummet

Piper: ”My mother told her friends I'm doing volunteer work in Africa”

Larry: ”Heh! I bet they're all appalled that you've gone somewhere so filthy and dangerous.”

Innan vinjetten går igång i första avsnittet av *OITNB* utspelar sig en rad ”duschscener” ackompanjerade av huvudkaraktären Piper Chapmans berättarröst. Ett litet barn blir badat i diskhon, två kvinnor kysser varandra i en dusch och ett heterosexuellt par tar ett bad tillsammans i ett badkar. Scenerna är alla snapshots ur Pipers liv och illustrerar berättarjagets vilja att bli ren (”getting clean”) eller den lust hon känner i utförandet av de praktiker som hänger samman med att ”bli ren”. Badet i diskhon, kyssen i duschen och badet i badkaret konnoterar alla en trygghet och kanske framför allt en trygghet som delas med andra människor i en kärleksfull akt, i en *privat sfär*. Att ”bli ren”, visat genom dessa tillbakablickar över Pipers liv, är sammankopplat med kärlek och trygghet vilket kontrasterar starkt mot nästa scen som representerar nutid samt hur detta förhållande till att bli ren har kommit att förändras: Den tidigare bakgrundsmusiken tystnar och ersätts abrupt av någon slags tjutande signal, ett högljutt sorl och en högtalarröst som deklarerar att alla interner måste undersökas efter löss. Piper står i en stel och hopkurad position i en dusch, iklädd tofflor tillverkade av sanitetsbindor. Kameran sveper över duschrummet och avslöjar andra kvinnor i akten ”att bli rena”. Den svarta karaktären Taystee vandrar genom rummet, stannar utanför Pipers bås och harklar sig högljutt. En konversation utbryter mellan de båda, där det är tydligt att hon vill att Piper ska överlämna duschen till henne.

Om de första scenerna konnoterade trygghet och kärleksfullhet i den privata akten ”att bli ren”, konnoterar den senare det motsatta. Pipers hopkurade hållning signalerar snarare en obekvämhets och den tidigare privata sfären har nu blivit betydligt mer öppen och offentlig. Den lilla privata sfär som skapas i själva duschcabinen bryts även den när Taystee kräver den av henne. Denna öppningsserie av duschscener antyder en dramatisk förändring i huvudkaraktären Pipers liv, där trygghet bytts mot otrygghet och hotfullhet. Att det är just duschscenen som får symbolisera detta är kanske föga förvånande, då just akten ”att bli ren” i en fängelsemiljö ofta kopplas samman med fara och hot.

Den tydliga kontrasten i trygghet-otrygghet är tydligt kopplad till plats, men kan även läsas genom de personer som befolkar dessa platser. Scenerna som representerar tillbakablickar utspelar sig i tydligt vita miljöer där alla närvarande karaktärer är vita och befinner sig på platsen med anledning av en nära kärleksrelation (mamma-barn, flickvän-flickvän, flickvän-pojkvän) till huvudkaraktären. När fängelsescenen så klipps in och det blir tydligt att den vita tryggheten är störd, gör också den första svarta karaktären, Taystee, entré. Genom ett tydligt intrång i Pipers tidigare privata akt att ”bli ren” demonstreras en typ av maktskifte där fängelset också etableras som ett ”svart” rum. När Taystee tar rummet i besittning genom att köra bort Piper från duschen passar hon även på att kommentera Pipers kropp – ”Damn, girl, you've got them Hollywood titties!” - ett maktövertagande av inte bara det rumsliga, utan även det kroppsliga och ett ytterligare uttryck för en destabilisering kring förhållandet trygghet-otrygghet. Mötet med Taystee blir mötet med den Andra och fängelset befästs som det mörka rum inom vilket hennes maktposition destabiliseras och görs otrygg. Kopplat till kapitalbegreppet kan detta också härledas till kapitalens kontextbundenhet och dess beroende av sitt fält. Att äga vad Taystee benämner som ”Hollywood titties” kan sägas rendera en viss typ av kapital eftersom det kopplar an till både en hegemonisk femininitet och vithet som inom fältet populärkultur premieras. Inom fängelset förlorar dock dessa kapital sitt värde till förmån för andra, byggda på svarhet och arbetarklass. Detta ger Taystee möjligheten att genom en sådan kommentar, äga inte bara rummet, utan också Pipers kropp.

Detta skifte innebär också ett avskaffande av vad Ahmed refererar till som ”den rena vitheten” (Ahmed, 2011). Det som illustrerats genom den rad av scener där huvudkaraktären ”blir ren” är starkt kopplat till den vithet som ofta styr den nationella självbilden i vit, västerländsk kontext. Det vita, rena och oskuldsfulla subjektet med trygg familjeförankring representerar ett nationellt ideal, där den hegemoniska vitheten står i fokus (Dyer, 1997). Det tydliga steget från den ”rena vitheten” och inträdet i ”det mörka rummet” kan ses som ett första steg i Pipers process av ”blivande”

(Ahmed, 2011). Ett första steg ifrån det hon antas vara.

En annan av de karaktärer som används för att befästa Pipers låga status i det som karaktäriserats som ett mörkt rum, är karaktären Suzanne, eller "Crazy Eyes". Hon existerar i serien som en slags spegel i förhållande till huvudkaraktären Piper. Hon är en av de till hudfärgen mörkaste karaktärerna i serien. När huvudkaraktären först anländer till Litchfield blir hon föremål för en för henne oönskad förälskelse – "Crazy Eyes" tar sig an henne som sin "fångelsefru". Detta är ytterligare ett maktskifte där Pipers kropp blir ägd av en mörk karaktär som konnoterar inte bara främlingskap och fara, utan dessutom kopplas till patriarkala ideal genom sitt påträngande uppvaktning och ägandebehov. "Crazy Eyes" framstår som en gränslös och hotfull karaktär besatt av galenskap, vilket går ihop med framställningen av Piper som tagen ur sin ordnade, vita medelklasskontext och stoppad i ett mörkt rum.

När det i andra avsnittet kommit fram till Pipers första frukost i fängelset går hon nervöst genom matsalen för att hitta "sin plats". Hon tittar sökande på de olika grupperna som sitter vid borden och får avvisande blickar tillbaka. Tills hon kommer till bordet där "Crazy Eyes" sitter. Här får hon istället en entusiastiskt inbjudande blick och hon nickar och flyttar sig åt sidan. Denna inbjudan tas dock emot med skepsis och hon blir stående tills Morello tar tag i henne och säger: "Come sit with us. *Not* with 'Crazy Eyes'". Denna initiala interaktion skapar en första förbindelse mellan de två karaktärerna. En förbindelse där Piper finns som något rent och vitt i ena änden och "Crazy Eyes" Suzanne det mörka, oönskade. Hon placeras också som någon som lägger ut bete för att locka Piper över till sin sida, vilket senare också följs upp i episoden där Piper försöker bli kvitt Red genom att tillverka en salva för hennes onda rygg. Som en vänlig och till synes altruistisk gest erbjuder "Crazy Eyes" Piper ett par chilipeppar. Det visar sig dock att denna gest var ett inbjudande som sedan leder till att "Crazy Eyes" tar sig an henne och skriver en dikt (och hyllar hennes femininitet) samt försvarar henne gentemot Alex. Hennes besatta kärlek och lesbiska inviter är ovälkomna, ses som påflugna och tvingar Piper att avfärda henne direkt och personligen, vilket leder till att "Crazy Eyes", mitt i natten, kissar på golvet utanför Pipers sovalkov. Som en hämndaktion, en liten hint om vad Piper precis lyckades klara sig undan.

Om Piper i början av serien befästs som respektabel, vit medelklass genom att bland annat beskrivas som en person som "älskar att bli ren" används det motsatta för att introducera karaktären "Crazy eyes". Hennes tillgrepp att urinera på golvet i sovhallarna är en sanitär olägenhet, hennes utåtagerande lesbiska sexualitet är ett problem och hennes uppsyn är okontrollerbar och "galen".

Mycket av det som tidigt kom att definieras som arbetarklassproblem, så som dålig hygien, sexualitet, fara och avvikelse, bland annat i form av kriminalitet, (Skeggs, 2004b) används för att tidigt i serien beskriva ”Crazy Eyes” som en motsats till Piper som ordnad, respektabel medelklass. Dessa karakteristika knyts samtidigt till svart- och vithet genom de två karaktärernas kroppar. ”Crazy Eyes” placeras som en metafor för den potentiellt farliga Främlingen. Detta är dock något som i takt med Pipers blivande och upptäckande av sig själv i den Andra, förändras.

2.3 Vita gemenskaper och att handla med vithet

Genomgående i serien framställs vithet som något med högt bytesvärde. Pipers position är till en början låg när hon går in i fängelsemiljö, men det är snarare hennes klassposition som hånas och förminskar henne. Hennes medelklasskapital anses i fängelsekontexten ovärdigt, malplacerat och tillrättalagt. Vitheten är däremot något som hjälper henne i jakten på status och gemenskap. När hon först anländer till fängelset i en grupp där hon är den enda vita fången tar Morello henne under sina vingar med orden ”We look out for our own” på vilket Piper svarar med förvåning och skepsis men får tillbaka ”Oh, don't get all *PC (politically correct, min anm.)* on me. It's tribal, not racist. I'll see you around”. Vitheten målas här fram som en grund för gemenskap men tas bort ifrån rasism. De grupperingar som sker i fängelsemiljön utefter hudfärg sker alltså inte på rasistiska grundantaganden, utan framställs som opolitiska och ”naturliga” grupperingsprocesser.

Gemenskapen kring vithet i serien överbrygger grupperingar kring klass och sexualitet, mycket likt det Dyer beskriver som vithetens förmåga att skapa koalitioner (Dyer, 1997:19). Detta leder till att det skapas mer eller mindre hegemoniska vitheter, vilka är djupt förankrade i klass, kön och västerländska koloniala diskurser. Ett exempel på en i samhället icke-hegemonisk vithet skulle kunna vara karaktären Red. En rysk medelålders kvinna som, innan hon hamnade på Litchfield, drev ett mindre café/restaurang med sin make. Hon basar nu över fängelseköket. I beskrivningen av denna karaktär, som sker genom tillbakablickar, får vi se hennes kamp att bli accepterad hos de högre stående i hennes amerikansk-ryska sammanhang, en kamp som leder henne in i maffiaverksamhet och senare fängelset. Hennes grava misslyckande med att bli en del i kvinnogruppen kan läsas som en manifestation i en misslyckad femininitet. Hon drar vulgära skämt, har inte samma återhållsamma rörelsemönster eller omsorgsfulla sminkning som de övriga kvinnorna och blir utstött och förlöjligad, vilket leder till följande förtvivelade uttalande: ”Because no matter how hard you try and how much we want it, there's the people who serve the bread and the people who eat the bread!” Hennes misslyckande i att leva upp till en förväntad femininitet,

hennes arbete och hennes vulgära skämt visar att hon inte äger varken det symboliska, kulturella eller det ekonomiska kapital som placerar Piper i en hegemonisk position. Red hamnar istället i en arbetarklassposition.

Det skulle kunna beskrivas som att *OTINB* innehåller en mängd representationer av olika vitheter. Piper skulle således besitta den i övriga samhället hegemoniska vitheten, men eftersom hon är kvinna faller hon kanske snarare under den hegemoniska femininiteten. Hon besitter ett symboliskt och kulturellt kapital som premieras; hon har en ”feminin” framtoning som inte avviker från rådande normer, lever i ett heterosexuellt förhållande, har en högre utbildningsnivå, är mån om och insatt i sina konsumtionsmönster och driver ett eget företag. De sista faktorerna kan också kopplas till ett ekonomiskt kapital som placerar henne i medelklassnormen, även förmögenhetsmässigt.

Piper och Red besitter vad som skulle kunna kallas för olika typer av vithet, eller olika ”säkra” eller osäkra” vitheter (Dyer, 1997:19). Vad som här kan benämnas som olika typer av vithet hänger på ett intersektionellt vis ihop med andra maktordningar så som dem kring femininitet, sexualitet och klass. Piper besitter en säkrare vithet, inte bara på grund av sitt kaukasiska/amerikanska ursprung, utan också på grund av de olika typer av kapital och normativa karaktärsdrag hon besitter. Red har ryskt ursprung, arbetarklassbakgrund och ett kulturellt kapital som inte värderas. Hennes position är i sammanhanget inte lika normativ och hennes vithet skulle kunna beskrivas som inte lika ”säker”. I fängelsemiljön omvänds dock dessa kapitals värden, men vitheten består.

Under sin första måltid i fängelset sitter Piper runt ett bord och äter tillsammans med Nicky, Yoga Jones och Sister Ingalls. De sitter och samtalar med varandra när Red kommer fram till bordet. Hon delar ut yoghurt till de tre andra. Hon får syn på Piper och följande dialog utspelar sig:

Red: ”Who's this?”

Nicky: ”Oh, this is Chapman, she's new. Self surrender. Think she's fancy.”

Red granskar Piper med en skeptisk blick men tar sedan upp en yoghurt ur sin ficka: ”Here. Fancy. Have a yoghurt”

Piper, misstänksamt: ”What do I have to do for it?”

Red: ”You're new, you're one of us – consider it a gift.”

Det är här tydligt att det är vitheten som är den förenande faktorn. Alla karaktärer i denna scen är vita till hudfärgen, men kommer från olika klassbakgrunder där Pipers (övre) medelklassbakgrund

är, tvärtom mot i det övriga samhället, den av låg status. Richard Dyer har beskrivit vitheten som enormt framgångsrik när det kommer till att ena och skapa koalitioner mellan olika grupper. En förmåga som vida överstiger den som grupperingar kring exempelvis klass visat sig ha. Han menar vidare att detta skapar en hierarki och rörlighet hos kategorin ”vit”. Genom sin förmåga att skapa koalitioner skapas också en kategori av ”kanske, ibland vita” och känslan av att vissa är ”vitare” än andra. Denna hierarkisering gör kategorin ostabil men stimulerar samtidigt dess fortlevnad och stärker dess gränser (Dyer, 1997:19). Det kan således tolkas som att vithetskategorin är såpass dynamisk att den tillåter en mängd olika ”vitheter” eller öppnar upp för möjligheten att ”passera som vit”, vilket tillsammans med dess hegemoniska position ger den ett högt bytesvärde. Dyer skriver till exempel:

Because whiteness carries such rewards and privileges, the sense of a border that might be crossed and a hierarchy that might be climbed has produced a dynamic that has enthralled people who have had any chance of participating in it. (Dyer, 1991:20)

I fortsättningen på den scen som spelats upp ovan tar dock Piper ut för mycket av sitt nyligen införskaffade förtroende i förskott och förolämpar maten som serveras i fängelset. En spänd stämning utlöses och Red lämnar bordet. Detta lilla snedsteg, som lätt kan härledas till Pipers klassbakgrund och försök att vara ”fancy”, renderar henne utsvält av kocken Red. För att ta sig ur situationen måste hon gottgöra Red och bestämmer sig för att tillverka en kräm mot hennes onda rygg. Detta tilltag kan härledas till den entreprenörsanda som Dyer tillskriver den hegemoniska vitheten (Dyer, 1997:31). Men eftersom hon inte har tillgång till något i fängelset gångbart ekonomiskt kapital måste hon försöka skaffa sig ingredienserna till denna kräm på annat vis. Detta leder henne till salongen där karaktären Sophia håller på att fixa håret på Taystee. I sin jakt på upprättelse gentemot Red byter hon det enda kapital hon har tillgängligt – sin vithet – mot en ask kakaosmör. Taystee går ifrån salongen med en slinga av Pipers blonda hår och Piper kan tillverka sin hudkräm och gottgöra Red. Vithetens höga bytesvärde köper henne ur positionen orsakad av ett i fängelset bristfälligt kapital.

I sin process av blivande byter Piper hela tiden bitar av sin ”rena vithet” för att bli Den Andra eller för att upptäcka sitt ”mörka” jag. Det är hennes position som just det familjära eller det ”icke-främmande”, vilket konstitueras av hennes förväntade förmåga att relatera till en viss typ av målgrupp, som möjliggör blivandet. Hon måste först, genom att förhandla bort sin ”rena vithet” och

WASP²-stämpel *passera som en* i den grupp hon inte förväntas tillhöra, för att sedan, med hjälp av dessa Andra, upptäcka sanningen om sig själv och *bli de Andra* vilka hon i seriens början avskiljde sig från.

För att gå tillbaka till karaktären ”Crazy Eyes” så återfinns ett liknande utbyte. Skillnaden är dock att hon från seriens början besitter en position som Den Andra. Hennes mörka hy, utåtriktade lesbiska sexualitet, ”butchiga” framtoning och förmodade galenskap konnoterar det främlingskap vilket gör henne till en av de Andra som befolkar det mörka rummet och tillåts kontrastera mot Pipers vita, klassiskt feminina, ordnade medelklassframtoning. Även i beskrivningen av karaktären ”Crazy Eyes” spelar vitheten en central roll. När hon i seriens början endast framställs som galen, ett komiskt inslag, är hon en kontrast till den vithetsposition Piper besitter som rationell och i grunden ofarlig och oskyldig (anledningen till hennes fängelsevistelse framställs som ett misstag i det förgångna eller en olycklig konsekvens). Ju längre serien fortskrider, desto mer verkar denna typ av kontrast minska. I takt med Pipers passerande och sedermera blivande visar sig ”Crazy Eyes” besitta kapital som istället förväntas kontrastera med den första bild som presenterats av henne; hon kan recitera (vita) västerländska klassikertexter och har ett intresse för balett och teater. Denna typ av vithet, eller vita kulturella kapital, förväntas inte vara något hon besitter utan ses som en avvikelser. Hon skiljer sig från de andra svarta karaktärerna vilka inte visar upp denna typ av kapital och när hon i avsnitt 9 får besök av sina föräldrar visar de sig vara vita. När de sitter i besöksrummet och småpratar om familjens Thanksgivingplaner får hon tillsägelse för sitt ovärdade språk och kommentarer om sin frisyr (Hon har sitt svarta afro uppsatt i små knutar på huvudet, så kallade Bantu Knots, en frisyr ofta associerad till svarta afrikanska kvinnor). Det blir genom detta avslöjande tydligt att den vithet som hennes kulturella kapital konnoterat endast kan besittas av en svart individ (dvs. som denoterar svarthet) om denne redan har förhandlat till sig denna typ av vithet, vilket enbart kan göras genom en närhet till vita kroppar (dvs. kroppar som denoterar vithet).

2.4 Pipers blivande

Vithetens höga bytesvärde är något utav det som utgör grunden för den resa Piper gör genom seriens gång där hon successivt acklimatiseras och blir ett med den mörka miljö hon befinner sig i. För att härleda tillbaka till hur representationer av svarthet inom populärkultur ofta bär på

2 *WASP* – White Anglo-Saxon Protestant. Uttrycket beskriver en liten grupp av vita, kristna och välbärgade Amerikaner och används ofta i nedsättande avseende. Källa: http://en.wikipedia.org/wiki/White_Anglo-Saxon_Protestant

inskriftioner och konnotationer av en coolhet, vilken ofta kopplas till kriminalitet (Skeggs, 2004b:1 ff.) kan Pipers överlevnad i fängelset ses bero på hennes förmåga att tillskansa sig denna ”coolhet”. Hennes vithet, femininitet och klassbakgrund placerar henne långt ifrån dessa konnotationer och kopplar henne istället till en *WASP*-identitet vilken i fängelset inte innebär något högt kapital. Här tvingas Piper börja om på noll, utan sina medelklassprivilegier, men fortfarande med sin vithet i behåll. Och den kan hon använda som kapital i ett utbytessystem där hon tillägnar sig den typ av socialt kapital eller den typ av ”coolhet”, väldigt knuten till svarthet och arbetarklass, som premieras i fängelset. Hennes utgångsposition kräver således en form av blivande – hon måste bli den Andra för att passera (som acceptabel) i sammanhanget och denna Andra är varken vit eller medelklass. Detta blivande och passerande är emellertid i sig grundat i den privilegierade position hon besitter. Det är denna position som möjliggör transformationen, där vitheten är transcendent. För även om hennes position i seriens narrativ ses som avvikande, är den i relation till samhället hegemonisk och de andra utgör främlingar vilka hon måste komma i kontakt med och bli som för att sedan kunna passera i fängelsemiljön. Det är först när hon kommer i kontakt med dessa främlingar som hon upptäcker sig själv, sitt mörka och ”sanna” jag. Och eftersom det är Piper som är huvudrollen är det också henne som seriens tittare inbjuds att identifiera sig med. Således är det inte Piper som konstrueras som främling, utan som det agerande och blivande subjektet, de andra karaktärerna reduceras lätt till kuriosa och backdrop för den vita kvinnans personliga resa.

Sara Ahmed skriver i sina teorier kring att *konsumera*, *bli* och *passera som* om främlingen som någon som inte är malplacerad, utan istället som det eftertraktade objektet eller den som förkroppsligar platsen vilken det vita subjektet vill inta (Ahmed, 2011:36 f.). Det sker i seriens början, som beskrivet ovan, en stark kontrastering mellan Piper, hennes tidigare livsstil och fängelset som det mörka rummet samt främlingarna som bebor det. Narrativets dramaturgi är byggt på att vi får följa hennes resa in i dessa okända miljöer och hur hon steg för steg blir ett med dem. När hon i första avsnittet oroar sig över hur mycket hon avviker i sammanhanget, läser böcker om hur en bäst överlever i fängelse och förfasar sig över hur rummet är uppdelat rasmässigt befästs hon för tittaren som just i sammanhanget avvikande, oskuldsfull och som besittande av en ”ren vithet”. Hon konnoterar inte brottslighet och antas inte höra hemma i fängelsemiljö. Under sitt första samtal hem till Larry utspelar sig följande dialog:

Piper: ”I'm wearing granny panties and I've only spoken to white people!”

Larry: ”Huh, are you joining the Ayrian Nation?”

Piper: ”I don't know. But there's a nun here and you're not allowed to sleep in your bed, only

on top of it.”

Larry: ”That's weird.”

Piper: ”I know, right? And when I got here they gave me these little bars of hotel soap but no shampoo. But I think that I can borrow some. From other... white people.”

Det förefaller i seriens början som om fängelset är starkt uppdelat efter hudfärg och etnisk tillhörighet, vilket huvudkaraktären ser som något förlegat och inte passande med sin livsåskådning. Hon framställs i sammanhanget som en engagerad antirasist eller åtminstone som en färgblind liberal. Och trots Morellos tidigare nämnda kommentar om att det inte handlar om rasism, så tillåts hon och flera andra karaktärer ändå i senare avsnitt sitta och uttrycka sig med rasistiska stereotyper och fördomar, vilket bekräftar henne som rasistisk i förhållande till Pipers antagna färgblindhet. Detta kan läsas som ett försök att skapa distans mellan huvudkaraktären och de övriga karaktärerna i fängelset, samt ge henne ett sympatiskt uttryck med vilket den antagna målgruppen kan identifiera sig.

Ju längre serien fortskrider och ju längre in i sin straffperiod Piper kommer, desto mer minskar denna i början fastställda distans. De i början så rassegregerade fängelsegängen verkar öppna upp sig; Piper hamnar i den svarta sovsalen, sitter med svarta karaktärer och spelar spel, etc. Istället sker den motidentifikation, som i början existerade mellan Piper och de övriga intagna, mellan personer i hennes övriga liv och den person vilken hon nu insett sig vara. Hon börjar göra upp med de gemenskaper från vilka hon kommer, för att ingå i fängelsegemenskapen – för att bli den Andra. Jag kommer nedan presentera tre exempel på detta:

Halvvägs in i serien (avsnitt 6) får Piper besök av sin mamma som tydligt vill markera att hon ser skillnad på sin dotter och de andra intagna och får till svar: ”I am in here because I am no different from anybody else in here”. Ett första avsärande av ”den rena vitheten” från vilken hon kommer och vilken hon antas besitta för att gå in i främlingspositionen.

Ett andra exempel på detta avståndstagande ges i avsnitt 9, där hon till entusiastiska rop från karaktärerna Poussey och Taystee (”Shit, these white girls trying to show down!”/”White girls gone wild!”) dansar tillsammans med Alex till en hiphoplåt. Dansen tolkas på ett ekivokt sätt av Mr. Healy och Piper hamnar i isoleringscell för ”lesbisk aktivitet”. När Healy sedan kommer för att prata med henne i cellen utökas exemplet på hur hon avsäger sig sin tidigare antagna position:

Healy: "Chapman I tried to be nice to you because I understand where you come from."

Piper: "You don't know me."

Healy: "I thought we could be friends. You're not yourself lately. You're acting out."

Piper: "So you're teaching me a lesson?"

Healy: "You should be thanking me. Alex Vause is sick. I get you. You're not like her."

Piper: "The only sicko here is you. And under different circumstances, what? I'd be your girlfriend? Is that it? Did I make you jealous? You put me in this hellhole for no reason.

Wake up, Healy! Girls like me, we don't fuck ignorant, pretentious old men with weird lesbian obsessions! We go for tall, hot girls and.. and we fucking love it! So that leaves you on the outside, living your sad, sad little life. You don't get me! Ever!"

Här avsäger hon sig sin position som på något sätt allierad med Healy genom klass- och vithetsposition och sexualiteten används som en sammankoppling mellan henne och främlingskapet. Genom att avsäga sig sin antagna heterosexualitet kan hon ta ytterligare ett steg in i det mörka rummet och ett steg närmre de Andra (jfr. Dyers kopplingar mellan vithet och heterosexualitet, 1997:20). Samtidigt kan hon också ta ställning för en liberal syn på sexualitet, som fördömer homofobi, vilket också ger henne en för tittaren "sympatisk" ingång till främlingskapet. Tillsammans med förnekandet av rasism och antagandet av en liberal färgblindhet blir detta ställningstagande hennes "gåva" till de främlingar hon nu säger sig tillhöra; hon för toleransen in i fängelset. Hennes avsägande vilar dock på grundtanken att som vit kunna definiera sig själv och den Andra och konstruera sig själv som transcendent däremellan. För att kunna passera som den Andra kunde hon byta sin vithet mot "fängelsekapital" (eller delar i "främlingskapet"), men för att bli den andra måste hon avsäga sig den gemenskap av vithet-klass-sexualitet på vilken hennes position vilar. Endast genom detta avsägande kan hon bli vad hon inte redan antas vara – den Andra (Ahmed, 2011).

I det tredje exemplet får Piper representera den farliga "fängelseflatan" under en så kallad startled straight-dag där ungdomar som riskerar att hamna i ett kriminellt beteende besöker anstalten i avsnitt 10. En ung, svart tjej i rullstol visar sig vara extra svår att skrämma och Piper håller följande tal ensam med henne i fängelsets badrum:

Dina: "So what, now's the part where you try to scare me?"

Piper: "No, no I really, I don't want to scare you. But believe me, you don't want to be in here"

Dina: "Don't touch me, dyke faggot bitch!"

Piper: "Excuse me?"

Dina: "You heard me."

Piper: "What's your name again?"

Dina: "Dina"

Piper: "Dina. That's a pretty name. You know I could tell you a lot of things that would scare you, Dina. I could tell you that I'm gonna make you my prison bitch, I could tell you that I'm gonna make you my house mouse, that I would have sex with you even though we don't have an emotional connection. That I'm gonna do to you what the spring does with the cherry trees but in a prison way... Pablo Neruda. But why bother? You're too tough right? Yeah, I know how easy it is to convince yourself you're something that you're not. You can do that on the outside. You can just keep moving. Keep yourself so busy you don't have to face who you really are. But... you're weak.

Dina: "Back the fuck off me."

Dina försöker lämna badrummet, men Piper håller henne kvar:

Piper: "I'm like you, Dina. I'm weak, too. I can't get through this without somebody to touch. Without somebody to love. Is that because sex numbs the pain? Or is it because I'm some evil fuckmonster? – I don't know. But I do know that I was somebody before I came in here. I was somebody with a life that I chose for myself. And now, now it's just about getting through the day without crying. And I'm scared. I'm still scared. I'm scared that I'm not myself in here and I'm scared that I am. Other people are not the scariest part of prison, Dina, it's coming face-to-face with who you really are. Because behind these walls there is nowhere to run, even if you could run. The truth catches up with you in here, Dina. And it's the truth that's gonna make you her bitch."

Tiden i fängelset har fått henne att se sanningen. Att lämna sin vardagliga tillvaro har fått henne att se sanningen och att bli sitt sanna jag och hon har blivit främlingen genom att komma i kontakt med densamma. Detta, att som vitt, västerländskt subjekt se sanningen genom någon annan är djupt inbäddat i koloniala och klassrelaterade strukturer vilka ger det dominerande subjektet rörelseförmåga och förmågan att definiera och se sig själv i det främmande (Ahmed, 2011:61). Främlingen konstrueras som det autentiska och en sanning för det vita subjektet att "finna". Pipers blivande konstitueras av att hon ges utrymmet att avsäga sig sin första position, för att sedan anta en

annan och genom den finna sanningen. De övriga karaktärerna, genom vilka hennes blivande sker, förblir dock det de *är* och konstrueras inte som subjekt vilka kan *bli*. Trots att vi får ta del av tillbakablickar även i de andra karaktärernas liv och får lära oss om hur de hamnade på Litchfield – hur deras blivande gått till – så konstrueras dessa blivanden inte som ett överskridande av gränser. Snarare ses de som en oundviklig konsekvens. ”Crazy Eyes” blivande är exempelvis villkorat genom den vithet hon i sin familj har nära till och Reds blivande ses som en konsekvens av den femininitet och klasstillhörighet hon saknar. Den position genom vilken Piper presenteras för åskådarna av serien, som det vita hegemoniska subjektet, är den position som möjliggör hennes transformation till något annat. Positionen som hegemoniskt subjekt konstruerat av vithet, medelklass och heterosexualitet är själva grunden för att kunna lämna samma position och ta över en annan, medan de Andra förblir dem de av naturen antas *vara*. Hennes blivande är djupt kodat av aktörskap och hon tillåts växa som person genom sitt blivande, medan de andra karaktärernas blivande mest ses som ett medel för hennes resa.

3 Sammanfattning och avslutande diskussion

Jag har i min analys ämnat svara på frågorna hur vithet görs i *Orange is the New Black* samt hur vitheten samverkar och framställs tillsammans med andra maktordningar. För att göra det har jag först gått igenom hur huvudkaraktären Piper Chapman i de inledande avsnitten befästs för tittaren som besittande av en hegemonisk position som vit, (övre) medelklass, heterosexuell och normativt feminin samt hur fängelset befästs som ett mörkt rum bebott av farliga främlingar. Jag har genom att använda Pierre Bourdieus teorier om hur olika former av kapital och kapitalackumulerande processer skapar klass och hur Piper genom vithetens höga bytesvärde kan omförhandla sitt kapital för att passera i fängelset. Vitheten kan således ses konstituera ett typ av kapital vilket överbrygger och sammanlänkar de olika gemenskaper hon befinner sig i, vilket hänger ihop med teorier inom den kritiska vithetsforskningen om vitheten som möjligheten att befinna sig överallt (se Dyer, 1997, Ahmed, 2011 mfl.). Huvudkaraktären kan gå från en position till en annan, överskrida gränser och till och med det egna jaget, för att komma ut på andra sidan med vad hon anser vara ”sanningen”. Om den autenticitet hon jagat i seriens början, genom sin klassposition med högt kulturellt, ekonomiskt och socialt kapital förkastas (till viss del) i fängelset, så är det istället här som autenticiteten ges genom den Andra (jfr. hooks, 1992, Ahmed, 2001), både i form av arbetarklasstillhörighet och svarthet.

Genom att placera Piper som huvudfigur i serien kan den, som antyds i citatet från seriens skapare i inledningen av denna uppsats, leva upp till den vithetsnorm som råder i branschen och ge möjlighet att, genom henne, vidga perspektiven och väva in andra historier. Men liksom Sara Ahmeds invändningar kring vilka maktordningar som konstituerar aktörskap och blivande (Ahmed, 2011:35 ff.), stannar serien vid att återskapa det vita subjektet som centralt. Piper är mycket riktigt den ”trojanska häst” Kerman påstår, vilket betyder att narrativet ständigt måste föras fram genom henne.

Det finns alltid en risk med att placera vitheten som central, även med en kritisk utgångspunkt. Genom att lägga fokus på den som sådan riskerar den att än en gång befästas som central och nödvändig. Att dessutom som vit skriva om vithet kan ses som ett narcissistiskt försök att mätta en skuld eller som ett ”säkert rum” för vita att diskutera rasism ifrån (se Pallas, 2011:33). Men att inte tala om den riskerar också att reproducera den som en osynlig norm; att vita kroppar inte är rasifierade kroppar, utan enbart kroppar. Jag har i min uppsats ämnat undersöka hur vitheten, som på ett medvetet vis placerats som central i skapandet av *Orange Is the New Black* i syfte att föra fram andra historier, ändå kan ses som skapande av vithet som hegemonisk och nödvändig för att en västerländsk publik över huvud taget kunna relatera till de ”alternativa” representationerna. Och med ”alternativa” avses således allt som inte är vitt, heterosexuellt eller medelklass.

4 Referenser:

Bignell, Jonathan (2008) *An Introduction to Television Studies 2nd Edition*, London: Routledge

Brooks, David (2000) *Bobos in Paradise – The New Upper Class and How They Got There*, New York: Simon & Schuster

Dyer, Richard (1997) *White*, London: Routledge

Florida, Richard (2006) *Den Kreativa Klassens framväxt*, Stockholm: Diados

Frankenberg, Ruth (1993) *The Social Construction of Whiteness: White Women, Race Matters*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Hall, Stuart (1981) ”The Whites of Their Eyes: Racist Ideologies in the Media” utdrag publicerat i Dines, Gail & Humez, Jean M. (eds) (2011) *Gender, Race and Class in Media – A Critical Reader*, Los Angeles: Sage

hooks, bell, 1992: *Black Looks: Race and Representation*, London: Routledge

Hübinette, Tobias, Hörnfeldt, Helena, Fahaarani, Fataneh & Rosales René León (red.) (2012) *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, Tumba: Mångkulturellt Centrum

Kadir, Shaira & Tidy, Joanna (2013) ”Gays, Gaze and Aunty Gok – The disciplining of gender and sexuality in *How To Look Good Naked*” i *Feminist Media Studies*, Volume 13, Issue 2 2013

Kiros, Judith & Kyeyune Backström, Valerie (2013) ”Är orange det nygamla svarta?” i *Bang* nr 3 2013, sid. 10-12

Ladendorf, Martina (2008) ”The L-Word – Queer identifikation och mediereception” i *Tidskrift för genusvetenskap* nr 3-4 2008 sid. 115-137

Lilja, Mona & Vinthagen, Stellan (red) (2009) *Motstånd*, Malmö: Liber

de Los Reyes, Paulina & Mulinari, Diana (2005) *Intersektionalitet – kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*, Malmö: Liber

Mattsson, Katarina (2010) ”Genus och Vithet i den intersektionella vändningen” i *Tidskrift för genusvetenskap* nr 1-2 2010 sid. 7-22

Mulvey, Laura (1992) ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” i *Media and Cultural Studies, Keywords*, Durham, Meekanakshi Gigi & Kellner, Douglas M. (reds), 2nd edition (2012), Chichester: John Wiley & Sons

Nelmes, Jill (red) (2007) *Introduction to Film Studies 4th edition*, Abingdon: Routledge

Nussbaum, Emily (2013) ”Good and bad in 'Orange Is the New Black' and 'Ray Donovan'”, *The New Yorker* 8/7 2013,
http://www.newyorker.com/arts/critics/television/2013/07/08/130708crte__television_nussbaum?currentPage=1 (hämtat 140227)

Pallas, Hynek (2011) *Vithet i svensk spelfilm 1989-2010*, Göteborg: Filmkonst

Phillips, Patrick (2007) ”Rediscovering Film Studies: some fresh starting points” i Nelmes, Jill (red.) 2007: *Introduction to Film Studies 4th edition*, Abingdon: Routledge

Pratt, Marnie (2008) ”'This Is The Way We Live... and Love!' Feeding on and Still Hungering for Lesbian Representations in *The L-Word*” i Dines, Gail & Humez, Jean M. (reds) (2011) *Gender, Race and Class in Media – A Critical Reader*, Los Angeles: Sage

Reay, Diane (2004) ”Gendering Bourdieu's concepts of capitals? Emotional capital, women and social class” i Skeggs, Beverley & Adkins, Lisa (red) (2004) *Feminism After Bourdieu*, Oxford: Blackwell Publishing/The Sociological Review

Ryan, Maureen (2013) ”'Orange Is The New Black' Review: Subversive Netflix Prison Drama Proves Addictive”, *The Huffington Post* 10/7 2013, http://www.huffingtonpost.com/maureen-ryan/orange-is-the-new-black_b_3574249.html (hämtad 140227)

Skeggs, Beverley (2004a) "Context And Background: Pierre Bourdieu's analysis of class, gender and sexuality" i Skeggs, Beverley & Adkins, Lisa (red.) (2004) *Feminism After Bourdieu*, Oxford: Blackwell Publishing/The Sociological Review

Skeggs, Beverley (2004b) *Class, Self, Culture*, London: Routledge

Woods, Helen & Skeggs, Beverley (2008) "Sorglig Television: Affekter, Omdömen och Känslorarbete" i *Tidskrift för genusvetenskap* nr 3-4 2008 sid. 5-25

Zukin, Sharon (2008) "Consuming Authenticity" i *Cultural Studies* nr 5 2008

5 Bilagor

5.1 Karaktärer i urval

Vita karaktärer:

Piper Chapman – (Taylor Schilling) Seriens huvudkaraktär kring vilken mycket av seriens handling kretsar. Kommer från vit, heterosexuell medelklasskontext men har ett förflutet med Alex.

Alex Vause – (Laura Prepon) Pipers ex-flickvän och före detta medlem av en drogkartell.

Nicky Nichols – (Natasha Lyon) Drogmissbrukare och ett av Reds ”barn”. Har i början av serien ett förhållande med Morello.

Lorna Morello – (Yael Stone) Ingår i det vita ”kärngäng” till vilket Piper blir accepterad i seriens början. Har då ett sexuellt förhållande med Nicky, men planerat bröllop med sin pojkvän utanför fängelset.

Galina ”Red” Reznikov – (Kate Mulgrew) Rysk äldre kvinna som har hamnat i fängelse på grund av mafiaverksamhet. Chef i köket och fungerar som modersgestalt till flera av de vita drogmissbrukarna i fängelset.

Larry Bloom – (Jason Briggs) Pipers pojkvän.

Mr. Healy – (Michael Harney) Homofobisk äldre man som jobbar som kriminalvårdare och rådgivare i fängelset och fattar tidigt tycke för Piper eftersom han genom hennes vithet och klassbakgrund känner en viss gemenskap.

Tiffany ”Pennsatucky” Doggett – (Taryn Manning) Methmissbrukande underklasskvinna som fälldes för mord på en sjuksköterska på en abortklinik. Hon är övertygad om att hon är Guds sändebud och utvecklas i serien till Pipers ärkefiende.

Svarta karaktärer:

Tasha ”Taystee” Jefferson – (Danielle Brooks) Jobbar i fängelsets bibliotek. En av de första svarta karaktärerna Piper kommer i kontakt med.

Suzanne ”Crazy Eyes” Warren – (Uzo Aduba) Lesbisk karaktär som har en förkärlek för att skaffa sig ”fängelsefruar”. Blir i seriens början kär i Piper.

Sophia Buset – (Laverne Cox) MTF transsexuell karaktär (som även spelas av en transperson) som i fängelset driver salongen. Har fru och en son utanför fängelset.

Miss Claudette Pelage – (Michelle Hurst) Barsk äldre kvinna som varit på anstalten länge men aldrig tagit emot något besök. Kom till USA som illegal arbetskraft och arbetade sedan inom

detsamma. Åkte fast för människosmuggling och mord. Hon och Piper blir satta i samma cell i vad som kallas "Ghettot".

I juli 2013 hade den amerikanska dramakomedin *Orange is the New Black* premiär på streamingtjänsten Netflix. Den blev omedelbart hyllad för sin progressivitet samt feministiska potential i sina mångfaldiga representationer av kvinnor. Men den fick också svidande kritik för att reproducera stereotyper genom just samma representationer.

Denna uppsats ämnar undersöka hur dessa representationer ser ut ur ett intersektionellt, feministiskt perspektiv med fokus på vithetskonstruktioner samt hur de samspelar med klass, femininitet och sexualitet. Med hjälp av filmanalys och teorier inom kritiska vithetsstudier samt Bourdieus klassbegrepp analyseras vitheten som subjektsposition och hur den används för att komma nära den Andra. Kan en strategiskt använd vithet användas för att vidga perspektiv och erbjuda ”alternativa” historier eller återskapas vitheten och det vita subjektet som en förutsättning för identifikation?