

Södertörns högskola
Medie- och kommunikationsvetenskap
C-uppsats
VT07

En svart pärla i patriarkatets kista

En semiotisk analys av genus i *Pirates of the Caribbean – Svarta pärlans förbannelse* och
Pirates of the Caribbean – Död mans kista.

Författare:
Therese Kulle & Sofie Edlund
Handledare: Anna Orrghen

Abstract

Södertörns högskola

Medie- och kommunikationsvetenskap

C-uppsats

VT-07

Författare: Therese Kulle & Sofie Edlund

Handledare: Anna Orrghen

Titel: En svart pärla i patriarkatets kista - En semiotisk analys av genus i *Pirates of the Caribbean – Svarta pärlans förbannelse* och *Pirates of the Caribbean – Död mans kista*.

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur filmerna *Pirates of the Caribbean – Svarta pärlans förbannelse* och *Pirates of the Caribbean – Död mans kista* förhåller sig till de rådande patriarkala normerna. Uppsatsen bygger på teorier kring patriarkatets upprätthållande i form av Yvonne Hirdmans genussystem, R. W. Connells maskulinitetsteori samt vår egen teori om hegemonisk femininitet baserad på Fanny Ambjörnssons femininitetsdiskussioner.

Vårt material består av filmerna *Pirates of the Caribbean – Svarta pärlans förbannelse* och *Pirates of the Caribbean – Död mans kista*, vi har även gjort en djupare analys av fem scener. För att uppnå vårt syfte har vi utgått från en semiotisk metod och använt oss dels av Keith Selby och Ron Cowderys analysmodell för narrativ inom television samt med utgångspunkt hos de samma utarbetat en egen analysmodell för djupanalysen av de fem scenerna.

Vi har i vår analys kommit fram till filmerna både bekräftar och bryter mot de patriarkala normerna främst genom karaktärerna *Jack Sparrow* och *Elizabeth Swann* som visar tydligast ambivalens. Vi anser därför att filmerna har ett viss ambivalent förhållande till den patriarkala ordningen och därmed till viss del kan anses kritisera den.

Innehållsförteckning

Kapitel 1

1. Inledning och bakgrund	1
1.1 Syfte & frågeställningar.....	1
1.2 Disposition.....	2

Kapitel 2

2. Teorianknytning.....	2
2.1 Patriarkat	2
2.1.1 Genussystemet.....	3
2.2 Maskuliniteter	4
2.2.1 Hegemonisk maskulinitet	5
2.2.2 Underordning.....	6
2.2.3 Delaktighet.....	6
2.2.4 Marginalisering.....	6
2.2.5 Hollywoods maskuliniteter	6
2.2.6 Analyskategorier.....	9
2.3 Femininiteter.....	9
2.3.1 Hegemoni	10
2.3.2 Den naturliga kvinnan.....	10
2.3.3 Horan och madonnan.....	11
2.3.4 Hegemonisk femininitet.....	12
2.3.5 Hollywoods femininiteter	12
2.3.6 Analyskategorier.....	14
2.4 En diskussion om normer och normativitet; queerperspektivet	14

Kapitel 3

3. Material och metod	16
3.1 Material.....	16
3.2 Urval	16
3.3 Metod.....	17
3.3.1 Analys av narrativet	18
3.3.2 Analys av maskulinitet och femininitet	19

Kapitel 4

4. Analys	22
4.1 Nyckelkarakterer i <i>Pirates of the Caribbean – Svarta pärlans förbannelse</i> och <i>Pirates of the Caribbean –Död mans kista</i>	22
4.2 Narrativanalys.....	23

4.2.1 Berättelsesträng 1: Jack Sparrows äventyr.....	24
4.2.2 Berättelsesträng 2: Statsmakten vs. Piraterna.....	25
4.2.3 Berättelsesträng 3: Will och Elizabeth.....	26
4.3 Analys maskulinitet och femininitet.....	28
4.3.1 Händelse 1 Kärlek. Scen 1: Will & Elizabeth.....	28
4.3.2 Händelse 1: Kärlek. Scen 2: Elizabeth & Jack.....	33
4.3.3 Händelse 2: Vardagliga händelser med män. Scen 3: Will & Jack.....	42
4.3.4 Händelse 2: Vardagliga händelser med män. Scen 4: Norrington tar anställning.....	47
4.3.5 Händelse 3: Avgörande händelse. Scen 5: Will möter Kracken.....	53
4.4 Diskussion.....	57
Kapitel 5	
5. Slutsatser och sammanfattning.....	62
5.1 Uppslag till vidare forskning.....	63
Käll- och litteraturlista.....	64
Bilaga 1: Dialog scen 1 – Will & Elizabeth.....	66
Bilaga 2: Dialog scen 2 – Elizabeth & Jack.....	67
Bilaga 3: Dialog scen 3 – Will och Jack.....	68
Bilaga 4: Dialog scen 4 - Norrington tar anställning.....	69
Bilaga 5: Dialog scen 5 – Avgörande scen i <i>Död mans kista</i>	70

1. Inledning och bakgrund

Vi kom i vår B-uppsats till slutsatsen att det hos karaktären *Jack Sparrow* i filmen *Pirates of the Caribbean – Svarta pärlans förbannelse* finns flera drag som bryter mot den hegemoniska maskuliniteten, även om han på många sätt också bekräftar den (Kulle & Edlund 2006). Hur mycket detta har möjlighet att komma fram och bidra till en förändring i den hegemoniska maskuliniteten samt de rådande patriarkala normerna anser vi även beror på hur övriga karaktärer och filmen i helhet porträtteras. Idag finns det även en uppföljare; *Pirates of the Caribbean – Död mans kista* där karaktärerna och berättelsen utvecklas ytterligare och även dessa utvecklingar påverkar *Jack Sparrow* slutliga framtoning. Med tanke på detta vill vi undersöka de två filmerna ur ett större perspektiv för att se vilken kontext *Jack Sparrow* existerar i.

Vår utgångspunkt är att samhällsstrukturen är patriarkal och vi vill därför med denna uppsats se hur filmerna kan ses i förhållande till den patriarkala ordningens normer. Vi uppfattar att en grund till patriarkatet är upprätthållandet av normativa dikotomier mellan kvinnor och män. Den hegemoniska maskuliniteten i vårt västerländska samhälle utgör normen för hur män ska vara för att vara riktiga män, och är därmed också tätt förbundet med patriarkatets fortlevnad. I en struktur där över- och underordning mellan olika grupper utgör en kärna är både den överordnade och den underordnade gruppen av intresse att studera, då strukturen upprätthålls av den växelverkan och samspel som sker mellan dessa grupper. I det här fallet där vi utgår från patriarkatet som en samhällsstruktur är det alltså av vikt att både se till normativ femininitet och normativ maskulinitet och dess koppling till patriarkatet. Genom att titta på eventuella brytningar mot den kvinnliga respektive manliga normen tycker vi att man utifrån det kan utläsa en eventuell brytning och därmed kritik mot den patriarkala samhällsnormen. Eftersom vi vill se en förändring av denna samhällsstruktur och har funnit positiva tendenser till en brytning med normen hos *Jack Sparrow* tycker vi att det är intressant och viktigt att försöka se dels i vilken utsträckning *Jacks* brytning kommer fram i förhållande till filmerna som helhet och dels om filmerna i sig kan ses som en kritik och brytning med den patriarkala normen. Vi tycker att detta är av vikt att undersöka med tanke på det inflytande som medierna och därmed film har i skapandet av vår identitet, speciellt med tanke på den succé som *Pirates*-filmerna har blivit och den räckvidd de därmed har.

1.1 Syfte och frågeställningar

Vårt syfte är att undersöka hur *Pirates of the Caribbean – svarta pärlans förbannelse* och *Pirates of the Caribbean – Död mans kista* förhåller sig till de rådande patriarkala normerna. Det undersöker vi genom att med en semiotisk/strukturalistisk metod och med utgångspunkt i teorier kring normer för femininitet och maskulinitet applicera våra frågeställningar på filmerna. Våra frågeställningar till empirin är:

- Hur förhåller sig de manliga karaktärerna till den hegemoniska maskuliniteten?
- Hur förhåller sig de kvinnliga karaktärerna till den "hegemoniska femininiteten"?
- Hur förhåller sig filmens narrativ till, det Hirdman (1988) benämner, genussystemet?

Då begreppet "hegemonisk femininitet" inte tidigare använts kommer vi även att diskutera fram en definition av det begreppet. Vi har därför också en teoretisk frågeställning:

- Vad innebär hegemonisk femininitet?

1.2 Disposition

I uppsatsens andra kapitel kommer vi att gå igenom de teorier som vi kommer att använda oss av som bakgrund till vår analys och diskussion samt definiera begreppet *hegemonisk femininitet*. I det tredje kapitlet redovisar vi vårt material och det urval som vi gjort samt de metoder vi kommer att använda oss av. Därefter kommer vår analys som vi presenterar i det fjärde kapitlet. I det femte och avslutande kapitlet kommer vi att sammanfatta våra diskussioner och slutsatser.

2. Teorianknytning

I det här kapitlet kommer vi att gå igenom de teorier som vi har som grund för vårt analytiska resonemang i uppsatsen. Teorierna kan delas in i fyra kategorier; teorier om patriarkatet, teorier om maskulinitet, teorier om femininitet samt queerteorier. Sammantaget kan dessa teoretiska utgångspunkter genussystemet, hegemonisk maskulinitet, hegemoniska femininitet samt queerteori belysa hur olika normer kring kön och genus bär upp de patriarkala normerna. Kapitlet är organiserat utifrån denna uppdelning.

Vi använder oss utav analysbegreppen *bögen* respektive *horan* vilka vi är medvetna om bär en nedvärderande klang men då dessa begrepp är centrala hos Connell (1996/2003) respektive Ambjörnsson (2004) vilka vi utgår ifrån finner vi därför ändå det meningsfullt att använda begreppen i vår analys.

2.1 Patriarkat

Enligt Nationalencyklopedin finns det två förklaringar av begreppet patriarkat. Den första betydelsen är ett familje- eller samhällssystem där äldre män har den politiska och ekonomiska makten, både i den privata sfären (hemmet) och den offentliga. Kvinnor och yngre män är frantagna rätten till beslutsfattande. Den andra betydelsen av ordet är en samhällsvetenskaplig allmän benämning på sociala system, där kvinnor underordnas män. Ett exempel på detta kan vara när män får högre lön än kvinnor för samma arbete (www.ne.se). Med matriarkat menas enligt Nationalencyklopedin en samhällsordning där kvinnor har den sociala, politiska och ekonomiska makten. I ett matriarkat står också dyrkan av en modergudinna i centrum för religionen (www.ne.se). De allra flesta feminister menar att vår nutida värld kännetecknas av en patriarkal samhällsordning. En ordning där män generellt är överordnad kvinnan. Yvonne Hirdman har med sina teorier om genussystem och genuskontrakt försökt att förklara hur en patriarkal samhällsordning fortgår trots att vi är uppmärksamma på dess konsekvenser (Hirdman 1988).

2.1.1 Genussystemet

”Genussystemets två grundläggande logiker är i särhållningen av könen och etablerandet av det manliga som norm.” (Hirdman 1988:49)

Det ovan citerade är grunden i Hirdmans diskussion kring kvinnors sociala underordning i samhället, det samhällssystemet är patriarkatet. Hirdman menar att användningen av begreppen genus och genussystem är ett sätt att inte acceptera kvinnors underordning som något naturgivet. Genusbegreppet visar på kvinnlighet och manlighet som något konstruerat och därmed avskilt från de biologiska könen. Genussystemet menar Hirdman är den strukturering vi människor gör av könen. Hon menar också att denna strukturering är en förutsättning för samhällets övriga sociala ordningar. Genussystemets första logik uppstår och utvecklas i den stund då vi människor skapar dikotomin man/kvinna och organiserar världen omkring oss utifrån den dikotomin, bland andra. Allt eftersom samhället utvecklas och växer kommer den grundläggande uppdelningen att utvecklas och vävas in i alla andra sociala instanser i samhället. Här visar Hirdman på kopplingen till genussystemets andra logik; mannen som norm. Hon menar att det är genom isärhållningen av könen och genom upprätthållandet av isärhållningen som det manliga legitimeras som norm (Hirdman 1988:49ff).

Hirdman kallar detta för ”isärhållandets lag” och beskriver det som ett meningsskapande sätt för oss att organisera oss själva och andra efter platser, sysslor och sorter. Med detta kommer maktaspekten då den första sorten alltid kommer att legitimera sig genom att avskilja sig mot den andra sorten. Uppdelningen mellan könen bygger generellt på två drag enligt Hirdman; (1) den vill ständigt fokusera på den biologiska olikheten mellan könen; att det ena könet kan föda barn och att det andra inte kan det och (2) som grund till uppdelningen ligger dikotomitanken, en uppdelning av ett positivt och ett negativt laddat kön. Hirdman kopplar sin diskussion till Jürgen Habermas som enligt Hirdman tänker sig att människan tillägnar sig gemensamma sociala och kulturella kunskaper på tre olika nivåer; (1) kulturell överlagring, (2) social integration och (3) socialisering. Hirdman applicerar detta på genussystemet; *den kulturella överlagringen* är de tankefigurer vi har kring genus, *den sociala integrationen* är institutionerna, artefakterna och arbetsfördelningen mellan könen och *socialiseringen* är den direkta, individuella inlärningen. En av Hirdmans poänger med detta är att båda könen, män och kvinnor, är lika delaktiga i skapandet och upprätthållandet av genussystemet (Hirdman 1988:52f).

Ur dessa teorier kring det ganska övergripande genussystemet har Hirdman utvecklat ett mer konkretiserat begrepp; *genuskontraktet*. Hon menar att kontraktet kan konkretisera genussystemet på Habermas alla tre nivåer. På den första nivån finns de ideal kring hur relationen mellan ”man” och ”kvinna” ska vara. Den andra nivån består av konkreta genuskontrakt som behandlar hur könen förhåller sig på den sociala integrationsnivån, institutionernas nivå och arbetsdelningens nivå (Hirdman 1988:53f). Ännu mer konkret blir den tredje nivån, individnivån, där Hirdman menar att kontrakten kan vara ”så konkreta att de liknar riktiga äktenskapskontrakt” (Hirdman 1988:54). Genuskontraktet består alltså av påtagliga förställningar över hur män och kvinnor ska förhålla sig till varandra, exempelvis när det gäller arbete, kärleken, språket, klädsel och behåring. In i de allra minsta

detaljer regleras vem som får göra vad genom genuskontraktet. Genuskontraktet ärvs vidare från en generation till en annan och upprätthåller därmed segregering och hierarkisering mellan könen (Hirdman 1988:53ff).

2.2 Maskuliniteter

I talet om könsroller och ojämställdheten mellan könen har fokus länge legat på kvinnor, hur de representeras, underordnas och ifrågasätter patriarkatet. I en bemerkelse har fokus på kvinnan lett till en fortsatt konstruktion av kvinnan som "Det andra könet", att inte problematisera maskuliniteter djupare har bidragit till att mannen fortsatt vara osynlig norm (Whitehead 2002:5). Dock har vi med de senaste årens ökade mansforskning kunnat se en fördjupad förståelse kring genus och könsstrukturer knutna till makt. På många sätt inspirerad av den kritiska feminismforskningen har mansforskningen utformat ett kritiskt förhållningssätt till hur vi ska förstå maskuliniteter som genus (Whitehead 2002:64ff). Stephen Whitehead frågar sig vad maskulinitet egentligen är? Kan vissa män ha mer manlighet än andra? Hur samspelar klass, etnicitet och sexualitet i konstruktionen av maskulinitet? (Whitehead 2002:5). R. W. Connell är en av de mest kända maskulinitetsforskarna som fått gehör de senaste åren. I sin bok *Maskuliniteter* (1996/2003) beskriver han en mer komplex verklighet i talet om maskuliniteten. Connell menar att det i förståelsen av samhället inte bara räcker med att problematisera genusrelationen mellan kvinnor och män, utan vi måste förstå hur andra maktfaktorer som till exempel klass, etnicitet och sexualitet spelar roll både i relationen män och kvinnor men också i relationerna som är Connells fokus – mellan män och män (Connell 1996/2003:100). Även om det i talet om olika maskuliniteters samspel i olika maktrelationer ofta uppstår grova generaliseringar menar både Whitehead och Connell att man måste akta sig för just dessa då det som Connell menar inte bara finns "en svart maskulinitet eller en arbetarklassmaskulinitet" (Connell 1996/2003:100, Whitehead 2002:33ff).

För att analysera de maktrelationer som uppstår mellan olika maskuliniteter har Connell utarbetat en analysmodell för multipla maskuliniteter, där fokus ligger på relationen mellan de många olika maskuliniteter som kan finnas i det sociala samt vilka konkreta uttryck maktutövandet maskuliniteter emellan kan ta (Connell 1996/2003:100). Denna analysmodell bygger på antagandet att det finns en *hegemonisk maskulinitet*, ett mansideal i ett visst samhälle som alla män på ett eller annat sätt måste förhålla sig till. Denna teori om hegemonisk maskulinitet har fått kritik från flera håll för att i sig ha intagit en hegemonisk position inom mansforskningen, där flertalet analyser av maskulinitet utgår från just teorin om hegemonisk maskulinitet (Ekenstam 2006:7) vilket vi inte helt föringår för visst är det så att Connell dyker upp i den allra mesta litteratur i ämnet som har passerat våra ögon. Vi vill dock se denna kritik som något positivt för oss, då Connells genomslagskraft inom mansforskningen ändå motiverar valet av att använda hans analysmodell i vår uppsats. Vi har inte heller funnit någon annan teori eller teoretiker som på ett lika tydligt sätt strukturerar upp hur makt och manlighet hänger samman. Andra kritiker menar att Connells teori inger mycket lite hopp till en kollektiv förändring av den dysfunktionella manligheten (Ekenstam 2006:7, Johansson & Kuosmanen 2003). Det må vara sant men gör det därför desto mer intressant för oss att använda oss av då vi bland annat frågar oss om filmerna som utgör grunden för vår uppsats – *Pirates of the Caribbean – död mans kista* och *Pirates*

of the *Carriebban* – *Svarta pärlans förbannelse* kan ses som en kritik mot patriarkatet och därmed också den hegemoniska maskuliniteten då denna utgör en av grundbultarna. Suzanne Nordberg och Ewa Gunnarsson frågar sig i *Manlighetens många ansikten* om teorin om den hegemoniska maskuliniteten som är sprungen i Connells australiensiska kontext går att tillämpa i en nordisk eller europisk kontext. Vi menar dock att den hegemoniska maskuliniteten är applicerbar också i vår kontext, då den har fått en sådan stor genomslagskraft i maskulinitetsforskningen också utanför Australien (Nordberg & Gunnarsson, 2003, Johansson & Kuosmanen red:2003). Det är uppenbarligen så att många finner den lämpad även här. Marie Nordberg har i samma anda som Nordberg och Gunnarsson också ifrågasatt Connells teori då hon frågar sig om det verkligen bara går att se till en hegemoni. Hon menar att det i olika diskurser finns olika hegemonier, där olika ibland motsägande ideal korsas. Hennes exempel har mycket lite med film att göra då hon analyserar män i kvinnodominerande yrken och där finner olika diskurser och hegemonier (Nordberg, 2005) Vi kan hålla med om detta, då det i *Pirates of the Caribbean* filmerna också kan finnas flera. Den hegemoniska maskuliniteten att sträva efter som pirat kan skilja sig från den man eftersträva inom flottan. Vi tycker dock inte att dessa ideal har utmärkt sig som väsensskilda från den hegemoniska maskuliniteten och har därför valt att utgå från *en* hegemonisk maskulinitet även om övriga aspekter av olika hegemonier kan komma på tal i slutdiskussionen.

Som vi redan nämnt bygger en hegemonisk maskulinitet på att relationer mellan olika män som Connell delar in i följande kategorier: *delaktighet, marginalisering och underordnade* (Connell 1996/2003:102).

2.2.1 Hegemonisk maskulinitet

Den hegemoniska maskuliniteten är som vi sett given i ett visst samhälle och alltså baserad på sociala konstruktioner och föränderlig över tid. Connell betonar att den hegemoniska maskuliniteten i första hand är en idealbild och inte nödvändigtvis måste förkroppsligas av det stora antalet människor av manligt kön. Det är den kollektiva bilden av vad manlighet är som den hegemoniska maskuliniteten gestaltar (Connell 1996/2003:101). Connell menar vidare att den hegemoniska maskuliniteten är en av grundbultarna till patriarkatets fortlevnad då det är svårt att inneha maktpositioner i samhället om man inte åtminstone delvis praktiserar eller accepterar den hegemoniska maskuliniteten som ideal (Connell 1996/2003:101). Den hegemoniska maskuliniteten kan alltså ses som en normgivare för vad som är manligt. I en filmvetenskaplig kontext kan vi se att dessa normer kommer till starkast uttryck i Hollywoods actionhjältar. Vilket är ytterst få lever upp till i sitt vardagliga liv men som ändå präglar ens självförståelse. I vår västerländska kontext kan den hegemoniska maskuliniteten bäst sägas gestaltas utav filmstjärnor eller idrottsstjärnor (Connell 1996/2003:100ff). Det är däremot inte sagt att det är dessa män som har den institutionella makten, utan mer den kulturella vilket visar på att det inte är nödvändigt att förkroppsliga den hegemoniska maskuliniteten för att ha makt. Detta yttrar sig dels genom att det är män som innehar de viktiga finansposterna i samhället.

Män som inte lever upp till den hegemoniska maskuliniteten eller bryter påtagligt mot denna under kategoriseras som vi sett i begreppen underordning, marginalisering och delaktighet vilka nu närmare kommer att beskrivas med start hos den tydligaste – underordning.

2.2.2 Underordning

I vårt europeiska/amerikanska samhälle kännetecknas underordning främst utav de män som på ett så pass tydligt sätt bryter med den hegemoniska maskulinitetens ideal att de helt enkelt måste avmaskuliniseras och därmed feminiseras. Det är främst de heterosexuellas dominans över de homosexuella som problematiseras här: "Förtrycket placerar homosexuella män i botten av mäns genushierarki. Att vara bög är i den patriarkaliska ideologin en förvaringsplats för allt som symboliskt har utestängts från den hegemoniska maskuliniteten. Detta gäller allt från puttenuttig inredningsstil till anala samlag" (Connell 1996/2003:102). Det är dock inte bara homosexuella som underordnas utan även andra män som starkt bryter mot det manliga i form av att betraktas som nördnen, mesen, fegisen eller kärringen.

2.2.3 Delaktighet

Delaktighet kopplas återigen tillbaka till bilden av den hegemoniska maskuliniteten som en norm – ideal snarare än någonting som majoriteten av alla män förkroppsligar. De flesta män lever i praktiken inte upp till detta ideal men de flesta män har i praktiken fördel av att de är män i en patriarkal ordning, vilken Connell som vi sett menar att den hegemoniska maskuliniteten är en av grundbultarna till. De delaktiga männen befinner sig inte i patriarkatets frontlinje utan kan beskrivas i termer av en vanlig man och är därför mycket svårare att kritisera än den hegemoniska maskuliniteten då de inte är tydliga bärare utav den (Connell 1996/2003:103).

2.2.4 Marginalisering

Ordningen mellan maskuliniteter är mer komplex än att bara tala om genusordningen/relationer mellan kvinnor och män samt sexualiteter utan inbegriper också andra faktorer som klass, etnicitet, subkulturell identitet eller ålder (Connell 1996/2003:104). I olika kulturer finns olika ideal som kan sägas konkurrera med den hegemoniska men då det är den hegemoniska maskuliniteten som är sammankopplad med den rådande hierarkiska ideologin och därmed placerar de konkurrerande maskuliniteterna i marginalen (Connell 1996/2003:105). Enkelt förklarar innebär detta att till exempel svarta män per automatik är i underordning i relation till vita män, i alla fall om vi utgår från västerländska kontexter. En svart framgångsrik man kan ändå för sig själv representera en hegemonisk förebild om denne är en mycket framgångsrik atlet et cetera. Dessa enskilda stjärnors tillgång till hegemonins högre skikt gör däremot inte att svarta män i gemen erhåller någon social auktoritet (Connell 1996/2003:195).

2.2.2 Hollywoods maskuliniteter

I en filmanalytisk kontext finner vi flera olika maskuliniteter som vi genom att ta en titt på tidigare forskning i ämnet maskulinitet på film ska försöka föra i ett resonemang kring Connells teori om hegemonisk maskulinitet, för att sedan utmytna i den analysmodell vi kommer att använda oss av i

vår analys av maskuliniteterna i *Pirates of the Caribbean – svarta pärlans förbannelse* och *Pirates of the Caribbean Död mans kista*. I boken *The trouble with men – masculinities in European and Hollywood Cinema* diskuteras maskuliniteter på vita duken utifrån flera olika ingångsvinklar där några stora manliga filmstjärnor, fäder på film, kropp, klass och ras på film problematiseras (Powrie, Davies & Babington (red) 2004). I och med att boken intar flera olika infallsvinklar ser vi att det finns många olika maskuliniteter som på olika sätt kan placeras nära den hegemoniska maskuliniteten med olika strategier. Till exempel framstår Gene Kelly som en stor manlig förebild, då han trots sin genre – sång och dans bröt med många av de andra kollegorna i samma genre genom att han gång på gång låter den normativa manligheten komma till uttryck genom karaktärsdrag som självförtroende, fysisk styrka, kallsinnighet (Cohan 2004:19). Hegemonisk maskulinitet på film konstrueras som i samhället i övrigt i förhållande till andra, alltså kvinnorna och de andra männen. Det cirkulerar flera olika maskuliniteter på film och i olika genrer och hur avgör man vilken av dessa maskuliniteter som är den eftersträfvansvärda? Vi kan inte säga att alla män på film lever upp till idealet om den hegemoniska maskuliniteten men tidigare forskning har visat att den patriarkala samhällsstrukturen ofta återfinns i film, om inte i form av en stark hegemonisk manlig karaktär så i form av vad Connell skulle säga vara delaktiga.

I boken *Heroes, antiheroes and dolts – portrayals of masculinity in American Popular films 1921-1999* redogör Ashton Trice och Samuel Holland för olika faser i för hur maskuliniteter framträder på Amerikansk film över en spännvidd på 78 år. Under den första perioden innan första världskrigets utbrott låg fokus för männen i filmerna på familjerelationer och att vara en god familjeförsörjare/överhuvud. Efter den stora depressionen (1920-talet) levde detta ideal kvar som fokus där mäns manlighet kom till uttryck om än med en allvarigare underton då bristen på arbete och en utbredd social misär enligt Timothy Connally gjorde att maskulinitet på film kom att speglas av aggressivitet och virilitet som främst gestaltat av en av 30-talets stora stjärnor: Clark Gable (Connally i Trice & Holland (red) 2001:5, Powrie, Davies & Babington (red) 2004:34). Under 50-60-talen menar författarna att fokus från familjen fräntogs till förmån för världen utanför den direkta familjen. Synen på samhället och den trygga amerikanska familjen hade efter de både världskrigen och kalla kriget förändrats och reaktionen på detta kan enligt författarna spåras till att man började allt mer att problematisera kön, ras och klassrelationer på den vita duken, men också att en ”ny” manlighet kom till vilken gestaltade det oroliga läget i världen – antihjälten – mannen (men också kvinnan) som slog underifrån gjorde entré (Trice & Holland 2001:5). Om den starke perfekta familjefadern före och under de både krigen utgjorde den hegemoniska maskuliniteten, kom med den förändrade och mindre idylliska synen på världen en mer nyanserad bild på manlighet, en antihjälte kan på flera sätt vara ”misslyckad” i termer av att ha förlorat allt, vara utanför samhället, alkoholiserad et cetera (Trice & Holland 2001:76ff).

Av Connells kategorier av maskulinitet, finns egentligen ingen självklar placering av antihjälten i den om delaktighet, då dennes maskulinitet har fått sig en ordentlig törn och därför inte kan uppfylla kraven för den hegemoniska maskuliniteten, men samtidigt inte är direkt underordnad. Det problematiska i att kategorisera antihjälten är att han som misslyckad man blir innesluten av Connells

delaktighetsbegrepp, men antihjälten vänder alltid och räddar världen och gör honom i slutändan ändå bärare av hegemonisk maskulinitet. Denna kategorisering är förstas inte helt oproblematisk då antihjälten ändå eftersträvar ett hegemoniskt ideal, skillnaden mellan vad som i en filmvetenskaplig kontext skulle beskrivas som hegemonisk maskulinitet och delaktighet tror vi främst ligger i att antihjältens motgångar som en törn för hans maskulinitet, den delaktiga mannen på film i form av antihjälten blottar ett tvivel och oro över att inte leva upp till idealet som den hegemoniska maskuliniteten utgör, superhjälten hyser inga tvivel. Det är inte heller någon solklar gränslinje mellan superhjälten och antihjälten då författarna till exempel menar att *James Bond* är en antihjälte, vilket de motiverar att Bond trots sin framgång med kvinnor och skicklighet på sina uppdrag i slutändan bara har sitt jobb och inget annat som är viktigt, det faktum att han ständigt kämpar för ett utdött ideal – brittisk kolonialism ökar denna förståelse av Bond som antihjälte.

Tönten/nörden inom film som kan kopplas till Connells teori om underordning, vilken det de senaste åren har exploderat av på den vita duken, nämn bara Jim Carreys karaktärer i *Cable guy*, *den galopperande detektiven*, et cetera. Trice och Holland menar att man kan se dessa töntar/nördar på film som ett svar på feminism. Till exempel talar man om särartsfeministers tankar om biologiska olikheter mellan könen där uttalanden som att män är dummare än kvinnor och spelar på detta genom att skapa en töntkaraktär för att visa det absurda i det uttalandet. Ett annat svar på feminismen i en vidare mening som menar att alla män har makt och därmed visa en vidare komplexitet hos det manliga genom dessa nördar utan makt (Trice & Holland 2001:194ff). Dessa synsätt på nörden på film kan ses som ett svar till feminismen på ett positivt sätt, att man öppnar upp för en dialog om könsroller och också synliggöra de i Connells mening underordnande männen. Men kan också ses som ett förringande av feminismen från Hollywoods sida då man gör en absurditet av att "alla män har makt" istället för att diskutera det på ett allvarligt sätt gör man humor och frågan i det fallet är om nörden kan ses som ett hot mot manlighet eller inte.

Under 1970-talet speglas åter igen enligt Trice och Holland ett nytt samhällsklimat präglad av sociala rörelser så som antikrigsrörelser, feminism och sociala rättigheter för alla i filmen. Den framträdande fokus på maskulinitet på film kom under den här eran att vad författarna kallar "Buddy-filmer" där mäns inbördes relationer och vänskap stod i centrum istället för kärleksrelationer mellan kvinnor och män (Trice & Holland 2001:6). Superhjälten menar författarna Trice och Holland gjorde entré på 1980 och 1990-talet då man tröttnat på antihjälten men inte heller ville gå tillbaka till "vanliga" män utan istället fokuserade på män med övernaturliga krafter (exempelvis *Batman* och *Superman*) och ett mer macho ideal (*Rambo*) (Trice & Holland 2001:166). Superhjälten kan ses som en extrem av den hegemoniska maskuliniteten, ett ideal ingen kan nå upp till.

På det hela taget kan man ur författarnas redogörelse för maskulinitet på film skönja hur olika maskuliniteter har fått utgöra idealet för det hegemoniska, före världskrigen var mannens styrka i att han var familjeförsörjare, efter krigen växte en mer nyanserad bild av manlighet fram som präglades av världsklimatets osäkerhet, för att därefter ge plats för superhjälten. För tydlighetens skull har vi försökt att kategorisera olika karaktärer enligt Connells modell men som vi redan nämnt är det

problematiskt att läsa en karaktär till en kategori av antingen hegemonisk, delaktig, underordnad eller marginaliserad och det är inte heller vårt syfte att ge ett statiskt svar. En rollkaraktär är inte alltid i uttryck för hegemonisk maskulinitet. Tönten/nörden på film är inte enbart underordnade då de nästan alltid tar revansch genom att i slutet till exempel ofta får den vackra kvinnans kärlek.

2.2.6 Analyskategorier

I vår analys kommer vi att använda oss utav Connells fyra maskulinitetskategorier, hegemonisk maskulinitet, delaktighet, underordning och marginalisering. Vi har för tydlighetens skull ställt upp dem var för sig men är medvetna om att det varken på film eller i verkligheten sällan är så enkelt att läsa en typ till en analyskategori. En man typisk för det hegemoniska idealet behöver inte alltid i alla situationer vara en bärare av det hegemoniska. Att vara bärare av ett ideal i en situation kan innebära en underordning i en annan, det gör det hegemoniska föränderligt inte bara i ett större historiskt perspektiv utan även för den enskilde individen i det lilla livet.

Hegemonisk maskulinitet är maskuliniteten förkroppsligad i kulturellt kapital som vi ser hos sport- och filmstjärnor. I en institutionell kontext kännetecknas den hegemoniska maskuliniteten av höga affärsmän, företagare och chefer. Karaktärsdrag är motsatsen till de underordnade och feminina, beslutsamhet, styrka, disciplin, driftighet är drag att eftersträva (Connell 1996/2003, Fundberg 2003:203). Delaktighet syftar till de "Vanliga män" som inte motarbetar idealet om en hegemonisk maskulinitet eller patriarkatet (Connell 1996/2003:103), medan de underordnade kännetecknas av de män som förkroppsligar brytningen mot det hegemoniska idealet, det vill säga – femininitet. Homosexualitet och så kallade nördar och mesar (Connell 1996/2003:102, Fundberg 2003:186). De marginaliserade männen i Connells teori kännetecknas av dem som är marginaliserade i samhället som grupp, som till exempel svarta män i förhållande till vita. De kan besitta egenskaper som är kännetecknande för den hegemoniska maskuliniteten men blir aldrig riktigt lika hegemoniska då de faller utanför normen på andra plan, i det här exemplet genom att vara svart (Connell 1996/2003).

2.3 Femininitet

Eftersom en stor mängd forskare har skrivit om femininitet på något sätt är kommer vi att fokusera vår diskussion kring femininitet kring att utveckla en definition av begreppet *hegemonisk femininitet*. Vad vi känner till har begreppet inte använts tidigare men vi tycker att det skulle bli en bra motpol till hegemonisk maskulinitet och därmed skulle användbart för oss. Poängen med begreppet hegemonisk maskulinitet, är som vi ser det, är differentiera gruppen män. Att överföra detta till kvinnor och femininitet är en av huvudanledningarna till att vi vill använda begreppet hegemonisk femininitet. Det är också den stora likheten mellan de två begreppen, för de kommer även att innehålla olikheter som vi kommer att gå in på lite längre ned.

Vi vill alltså med begreppet hegemonisk femininitet visa på att *kvinnor* inte är en enda homogen massa, utan består av en mängd olika kvinnor med olika bakgrund och olika levnadsförhållanden samt att detta påverkar hur underordnade de är i samhället. Precis som Connell (1996/2003) visar på att det även finns över- och underordning män emellan vill vi lyfta fram att det samma gäller för kvinnor.

Detta har diskuterats av olika forskare tidigare (se till exempel Mohanty 1993/1999) som exempelvis lyft fram att den feministiska diskursen förts ur ett europeiskt kvinnoperspektiv som bland annat inneburit att svarta kvinnor skapats till den vita kvinnans andra. Genom begreppet hegemonisk femininitet kommer vi därför att försöka visa på vilken femininitet som ses som den normativa idag och därigenom även kunna lyfta fram de femininiteter som *inte* ses som det. Även där följer vi Connells tanke, men det finns en viktig skillnad mellan den hegemoniska maskuliniteten och den hegemoniska femininiteten som man inte får glömma. För även om den hegemoniska femininiteten är den rådande normen för femininitet och därmed underordnar andra typer av femininitet så är femininitet underordnat maskulinitet i ett patriarkalt samhälle. Därmed är den hegemoniska femininiteten underordnad den hegemoniska maskuliniteten så länge som vi lever i ett patriarkalt samhälle. Samtidigt så är det den hegemoniska femininiteten som upprätthåller de patriarkala normerna och därmed bidrar till att patriarkatet och därmed dikotomin män/kvinnor består. En poäng med båda begreppen är dock att innehållet i dem är föränderligt. Det som är normerna för femininitet respektive maskulinitet idag behöver inte vara det samma som det var för 100 år sedan eller kommer att vara om 100 år. Vi kommer nu, utifrån vad tidigare forskare diskuterat, att definiera innehållet i den hegemoniska femininiteten och genom det även diskutera vad det inte innehåller.

2.3.1 Hegemoni

Detta fokus på naturlighet är en av anledningarna till att vi anser att begreppet hegemonisk femininitet är användbart i sammanhanget. Begreppet hegemoni myntades av den marxistiske teoretikern Antonio Gramsci. Gramsci ville med begreppet visa på hur en styrande grupp i samhället kan få sina åsikter att verka universella och naturliga när de egentliga bara är just deras ståndpunkt. En viktig poäng var dock att upprätthållandet av sin ståndpunkt som det naturliga måste hela tiden underhållas genom förhandling med underordnade grupper och där, menar Gramsci finns en öppning för motstånd och förändring det rådande normerna (Storey 2001:103ff). Eftersom begreppet både innehåller en aspekt av att få normer och värderingar att framstå som naturliga men även en möjlighet för underordnade grupper att genom motstånd och förhandling förändra normerna tycker vi att begreppet mycket bra tillsammans med begreppet femininitet fångar in de rådande normer för kvinnlighet och femininitet. Därav, med inspiration från Connells begrepp hegemonisk maskulinitet, myntar vi begreppet hegemonisk femininitet.

2.3.2 Den naturliga kvinnan

Den hegemoniska femininiteten består alltså av de normer som vår kultur satt upp för kvinnligheten. En av de centrala aspekterna av detta, som både bland annat Fanny Ambjörnsson (2004) och Nina Björk (1996/2005) behandlar, är det normativa som det naturliga. I Björks bok *Under det rosa täcket* är det den röda tråden, skapandet av det kvinnliga som det naturliga. Hennes utgångspunkt är en kritik av den feministiska gren som hon väljer att kalla livmoderfeminism som menar att män och kvinnor är biologiskt olika och därmed lämpade för olika uppgifter. Deras feministiska kritik ligger i att mäns och kvinnors sysselsättningar värderas olika och deras mål är att uppgifterna ska vara lika mycket värda. Eftersom dessa särartsfeminister har dessa ståndpunkter, att de anser att femininitet är något biologiskt, medför det synen på kvinnlighet som något naturligt. Det Björk vill visa är hur denna

uppfattning om den naturliga kvinnligheten inte är något annat än en normativ femininitet maskerad som något naturligt för därigenom upprätthålla de rådande normerna kring femininitet, maskulinitet och patriarkatet i stort (Björk 1996/2005).

För Ambjörnsson blir detta en verklighet då det för henne blir tydligt under observationerna av gymnasietjejer på en Stockholmsskola hur central kroppen är i skapandet av den *normala tjejen*. Genom kontroll av framför allt behåring men även av kroppen som helhet skapas kvinnligheten, men inte vilken kvinnlighet som helst utan det handlar om en underliggande naturlig kvinnlighet. Det framkommer i flera situationer att tjejerna anser att tjejer som anpassat sig mer till normerna har blivit mer sig själva och mer *naturliga*. Uppfattningen om att kvinnokroppen, kvinnligheten och femininiteten är något naturligt leder till att skapandet av de samma måste döljas. Då detta misslyckas och skapandet lyser igenom, de exempelvis en tjej i skolan rådfrågar de andra tjejerna om sin sminkning en viss dag, uppstår ett hot mot naturligheten och därmed mot den normativa femininiteten (Ambjörnsson 2004). Den viktiga akten för kvinnan blir därför balansgången mellan att å ena sidan skapa sin kvinnlighet genom modifiering av sin kropp och att å andra sidan att dölja själva skapandet och få detta att framstå som naturligt (Ambjörnsson 2004:166f).

2.3.3 Horan och madonnan

Vi skapar oss själva genom att förhålla oss till andra, vi formar de vi är genom att uppfatta vad vi inte är. Det samma gäller för den normativa femininiteten. Där den hegemoniska maskuliniteten förhåller sig till sina motpoler underordnade maskuliniteter och marginaliserade maskuliniteter som just en motstående opposition blir den normativa femininiteten en mellanväg, en balans mot de två olika extrema femininiteterna *horan* och *madonnan*. *Horan* är den alltför sexuellt lössläppta kvinnan och motpolen, *madonnan*, är den asexuella okvinnliga kvinnan. Dessa är rollerna som tjejerna måste hitta en balans mellan. I likhet med hur männen skyr det feminina, som vi diskuterade i kapitlet om den hegemoniska maskuliniteten, så är alltså det maskulina och därmed okvinnliga en viktig position att förhålla sig mot, med betoning på just mot. Det gäller både i utseende och agerande, i hur man klär sig har sitt hår, sminkar (eller inte sminkar) sig och i sitt beteende. Fel kläder såväl som fel frisyr eller brist på smink men alltså även ett för utagerande beteende genom att höras och synas för mycket ger en stämpel av okvinnlighet. I denna position placeras ofta den lesbiska kvinnan. Det innebär att de flesta lesbiska placeras här, men inte att alla *madonnor* är lesbiska. Däremot är en underliggande aspekt av positionen ett misslyckande i att uppfylla den *heterosexuella* normen (Ambjörnsson 2004:117ff).

I den motstående positionen, *horan*, ligger till stor del fokus just på det omvända, en översexuell kvinna vilket också blir en negativ position. Ambjörnsson visar återkommande hur tjejerna håller tillbaka sina drifter både genom att inte agera på dem men även genom att i de situationer då exempelvis hånglat lite för mycket i sitt tal mena att de egentligen inte var så intresserade eller "på" (Ambjörnsson 2004:117ff). I en diskussion säger en av tjejerna " Tjejer vill nog men de kan inte låtsas som om de vill lika mycket. Då skulle man bli madrass och hora och sänt." (Ambjörnsson 2004:123). Detta visar på kärnan i *hora*-positionen när det gäller sexualiteten. Samma kärna är grunden i

agerandet då en tjej som i sitt beteende inte håller sig inom ramarna för det normala också kan stämpas som hora, oavsett hennes sexuella aktivitet, tjejen ifråga kan lika gärna vara oskuld som väldigt sexuellt aktiv. De beteende som det framför allt handlar om är att prata högt och mycket, uttrycka känslor utan att hålla tillbaka vare sig ilska eller asgarv samt bemötande av killar på deras eget sätt, en tjej som verkat uppkäftig mot en kille kan lätt stämpas som hora. Utseendet är även av vikt i denna position. För utmanande kläder eller för mycket smink kan placera tjejer i hora-kategorin, framför allt för att de är ett hot mot den naturlighet som är av vikt för normen (Ambjörnsson 2004: 184ff).

2.3.4 Hegemonisk femininitet

Mellan dessa positioner måste tjejer och kvinnor alltså balansera i sina försök att uppfylla den normativa femininiteten. Genom att visa hur kvinnor inte ska vara bidrar de till att ringa in den normativa femininiteten och hur man ska vara. Den normativa femininiteten eller som vi nu kommer att benämna den, den hegemoniska femininiteten har därför ett innehåll av både utseende och beteende. När det gäller utseende så får man inte vara för lik män i varken kläder eller behåring, dessutom krävs även smink för att avskilja sig från männen i sitt utseende. Samtidigt måste detta medvetna skapande av sin kropp som icke-maskulin framstå som naturligt, inga bevis på att utseendet är konstruerat får synas. När det gäller beteendet så handlar det även här att dels avskilja sig från männens aktiva och aggressiva beteende men samtidigt inte vara osjälvständig och kunna tänka fritt och självständigt. Som Ambjörnsson även tar upp är det alltså viktigt för den normativa femininiteten att uppfattas som fri och självständig (Ambjörnsson 2004:289). Vidare så gäller det även att balansera sexualiteten på rätt sätt för att uppfylla normen för den hegemoniska femininiteten. Det gäller att tydligt visa sig *heterosexuellt* framgångsrik utan att vara för (hetero-)sexuellt aktiv och intresserad.

En annan aspekt inom normativ femininitet, som Ambjörnsson inte tar upp i sin bok men som där emot Björk lägger stor vikt vid, är kvinnan som moder. Detta anser vi utifrån framför allt Björks resonemang, men även utifrån Ambjörnssons analyser, är starkt knutet till två aspekter. Den första är synen på kvinnlighet som något naturligt. Moderskapet är en viktig del i skapandet av den kompletta kvinnan och genom att göra moderskapet till något naturligt för kvinnor och därmed koppla det till de rådande normerna för kvinnlighet så stärks synen på normativ kvinnlighet som något naturligt. Den andra aspekten är heteronormativiteten som moderskapet underförstått för med sig. Även om moderskapet i sig snarare kopplas mot den asexuella madonnan än den sexuellt aktiva horan så förutsätts moderskapets kontext vara en heterosexuell relation. Detta förstärker på ett liknande sätt på heterosexualitet som norm och det naturliga (Ambjörnsson 2004, Björk 1996/2005).

2.3.5 Hollywoods femininiteter

I detta kapitel tänkte vi, utifrån den tidigare forskning som gjorts på området, redogöra för olika femininiteter som presenteras på film i Hollywood. Då vi gick igenom maskulinitet i Hollywoodfilm kunde vi redogöra för en historisk överblick över de maskuliniteter som representerats på film under det senaste seklet. När det gäller femininitet är forskningsområdet är väldigt brett, det finns ett flertal böcker som behandlar i stort sett varje möjlig femininitetstyp i film. Vad som däremot inte finns är en

historisk överblick och vi kommer därför att disponera detta kapitel lite annorlunda då vi istället gjort vårt litteratururval utifrån genre. Kapitlet kommer därför huvudsakligen att utgå utifrån Yvonne Taskers bok *Working Girls* (1998). Vi kommer att göra detta genom att diskutera kring tre begrepp som Tasker tar upp i sin bok. Begreppen är *cross-dressing*, *tomboys* och *actionkvinnan*.

Tasker diskuterar kvinnliga *cross-dressers*, kvinnor som klär sig i mer manliga kläder. Hon menar att manliga kläder i Hollywoodfilm kopplas ihop med manliga egenskaper som ambition och åtrå. Detta innebär att många av de *working girls* som Tasker diskuterar är *cross-dressers*, de som hon menar främst skildras är dels karriärkvinnor men även prostituerade kvinnor (Tasker 1998:26ff). I flera av de karaktärer Tasker analyserar kan man se en balansgång mellan horan och madonnan som vi diskuterat ovan, om än en mer extrem balansgång än den som Ambjörnsson beskriver bland gymnasietjejerna. De manliga kläderna kan göra kvinnan i stort sett asexuell men samtidigt medför kläderna ett mer kaxigt och "manligt" beteende, menar Tasker, ett beteende som Ambjörnsson skulle placera i kategorin horan. Det verkar som att den kvinnliga karaktären även genom att tydligt bära drag av de båda motpolerna horan och madonnan kan hamna i en godkänd kvinnonorm i slutändan.

När det gäller *tomboys* utgår Taskers diskussion från westernkvinnor även om tomboys finns i många typer av filmer. För dessa kvinnor blir manliga egenskaper och (ofta) kläder tecken på frigörelse och frihet från de kvinnliga, mer inskränkta, möjligheterna. En tomboys maskulina egenskaper härrör från hennes uppväxt där hon av någon anledning fått växa upp snabbt och lita till sig själv. Ofta har hennes mor försvunnit tidigt och genom att endast ha en fader under uppväxten har gjort att de manliga egenskaperna har frodats. Det kan antingen bero på att hon själv identifierat sig med fadern och gjort honom till sin förebild eller så kan hon för fadern ha blivit ett substitut för den son han aldrig fick (Tasker 1998: 58ff). Även här finns en kombination av Ambjörnssons kategorier horan och madonnan. Självständigheten är visserligen kopplad till den hegemoniska femininiteten, men tomboyens klädsel är ofta maskulin och hon har ofta identifierat sig som sin faders son snarare än dotter, man kan även tänka sig att framställningen av kvinnan i stort sett kan bli asexuell. Allt detta är drag av madonnan, men samtidigt är hon stark, aktiv och utför ofta sysslor som männen vanligtvis gör och det kan snarast kopplas till horan. De två kategorierna har dock gemensamt utanförskapet från normaliteten, den hegemoniska femininiteten och det är förmodligen det som är essensen i tomboyn. Men detta utanförskap kan även vara ett utanförskap från den tidsenliga hegemoniska femininiteten. Som Tasker säger så är tomboyn ofta förekommande i westernfilmer och liknande filmer som utspelar sig i en annan tid. Den hegemoniska femininitet som var rådande då skiljde sig från dagens hegemoniska femininitet, framför allt då det gäller synen på självständighet. Kvinnan var, och skulle vara, mindre fri än hon är idag, en position som idag skulle placeras i madonnakategorin som osjälvständig och beroende. Då tomboyn genom sin självständighet bryter mot det idealet närmar hon sig i den synpunkten dagens kvinnoideal och blir då lättare att identifiera sig med för publiken.

Tasker menar att actionkvinnan oftast positioneras i en uppbackande, ofta romantisk roll. Alltså som passivt stöd och sexuellt/romantiskt objekt för hjälten. Hon poängterar dock att de finns ett par väsentliga undantag, då främst *Alien* och dess uppföljare, *Terminator 2* och *The Long Kiss Goodnight*.

Hon menar vidare att dessa undantag med starka kvinnliga actionprotagonister är det som utvecklat actiongenren de senaste åren (Tasker 1998:67f). Med tanke på att det är nästan tio år sedan hennes bok kom ut så är det möjligt, om utvecklingen har fortsatt i samma riktning, att antalet starka actionkvinnor har blivit allt vanligare sedan dess. Det menar Sherrie A. Inness att det har gjorts och använder *Alien* och *Terminator-filmerna* som exempel där en större mängd tuffa kvinnor än någonsin tidigare dykt upp inom actiongenren. Hon anser att förändringen är kopplad till den förändring som har skett för verkliga kvinnor när det gäller möjligheter i livet. Denna nya actionkvinna, menar Inness, bygger oftast på en stereotyp bild av den starka kvinnan, vilket innebär bland annat att hon är vit, heterosexuell och attraktiv. Detta kan ha både positiva och negativa aspekter då actionkvinnan kan både reproducera och utmana stereotypen. Detta gör att det finns nya actionkvinnor som reproducerar gamla könsmonster och därmed bidrar till att upprätthålla de patriarkala normerna, medan det finns andra som utmanar normerna. Det finns även de karaktärer som gör både och (Inness 2004:1ff).

2.3.6 Analyskategorier

De analyskategorier som vi kommer att använda oss av i analysen av feminiteter i filmerna är alltså hegemonisk feminitet, horan och madonnan. Vad som är viktigt att komma ihåg är att detta är förenklade kategorier. Innehållet i de olika kategorierna är genom renodling taget till sina extremer. Att verklig placera in en person i en av dessa kategorier är i stort sett otänkbart då människor i verkliga livet intar olika positioner och använder delar av de olika kategorierna i skapandet av sin identitet. Många kan också inta olika positioner i olika sammanhang eller relationer. Dock är denna förenkling nödvändig att göra för att kunna analysera feminiteter i filmerna, vi kommer dock i vår diskussion kring analysen att åter problematisera kring komplexiteten som dessa positioner innebär.

2.4 En diskussion om normer och normalitet; queerperspektivet

Då vi i vår uppsats vill undersöka om filmerna *Pirates of the Caribbean - död mans kista* och *Pirates of the Caribbean - Svarta pärlans förbannelse* på något sätt kan sägas vara en kritik mot patriarkatet och den hegemoniska maskuliniteten/feminiteten finns det en poäng i att redogöra för några centrala tankegångar kring begreppen normalitet och normativitet. För att kunna säga om något bryter eller inte måste man först specificera vad det är man bryter mot. En synlig brytning är ofta den mot normer och normalitet, vilka i sig är relativt osynliga då det är inneboende i begreppens natur. Det finns en skillnad mellan begreppen normalitet och normativitet, som på ett sätt kan sägas grunda sig i en uppdelning mellan jaget och det omgivna samhället. Normalitet syftar enligt queerteoretikern Ulrika Dahl till att människan vill vara i en gemenskap och inte vara avvikande det vill säga – känna sig normal. Normativitet däremot ligger på en mer strukturell nivå där normer kring hur vi ska agera i ett samhälle kommer till uttryck för hur vi lever (Dahl 2005:50). Att vara normal och leva efter normerna speglar således en maktaspekt, vem som bestämmer vad som är normbrytande eller onormalt är beroende av vilka som innehar makt. I talet om makt i Foucaudiansk anda fyller normerna i samhället en funktion för den dominerande/privilegierade gruppen genom att upprätthålla den egna överordnade positionen. Det som är kännetecknande för den privilegierade gruppen är enligt Foucault att de sällan är medvetna om att de innehar denna position (Foucault 1987:215ff). Ett exempel som skulle kunna stärka Foucaults antagande om den privilegierade gruppens ovetande om

den egna positionen är hur många män inte vill erkänna konsekvenserna av att vi har en patriarkalisk samhällsordning.

I diskussionen om normer och normalitet har en egen genusvetenskaplig gren utmynnats i queerteorin. Ambjörnsson menar att man med ett queerteoretiskt grepp intar en kritisk position till det normala främst vad gäller den heterosexuella normen vilken upprätthåller föreställningen om det heterosexuella som det normala och giltiga. Heteronormativeten leder till att avvikande icke-heterosexuella sexualiteter har svårt att bli erkända, då osynliggörande och exkludering enligt Tiina Rosenberg är en strategi från den privilegierade gruppen att upprätthålla sin position. Rent praktiskt innebär dessa strategier att man antingen inte låtsas om att det existerar andra sexualiteter än den heterosexuella, bortförklarar dem eller framställer dem som problematiska och icke-önskvärda. Inkludering är enligt Rosenberg den andra bärande principen bredvid exkludering för hur heterosexuella normer görs gällande och innebär att alla (sexualiteter) är "tillåtna" men att de måste rätta sig efter de normer som är givna och skapade av den heterosexuella privilegierade gruppen (Rosenberg 2002:100ff). Dessa principer bär upp heteronormativiteten genom att man antingen totalt osynliggör icke-heterosexualitet eller försöker blunda för dess säregenhet genom att placera in den i det heterosexuella mönstret. I båda ändar framstår heterosexualiteten som det egentliga och normala.

Även om syftet med vår uppsats inte bäddar för ett renodlat queerperspektiv så vill vi ändå titta närmare på de eventuella brytningar som finns mot det som kan sägas vara samhällets normer. Även om queerteorin främst syftar till att kritisera och synliggöra den heterosexuella normen vilket vi i vår uppsats inte renodlat är ute efter att belysa, är det ändå av vikt att inkludera queerteorin i vår analys eftersom heteronormativiteten också ses som en del i den patriarkala ordningen vilken vi söker kritik för. Vi vill vidare fokusera lite extra på det som inom det queera forskningsfältet som benämns "queera läckage". Rosenberg har beskrivit begreppet utifrån att vår läsning av vår kultur inte nödvändigtvis är heterosexuell men att läsningen ändå påverkas av den heterosexuella normen. Med "queera läckage" menas att man gör en queer läsning av text. En text behöver alltså inte vara producerad av icke-heterosexuella eller med ett tydliga heteronormativetskritiskt budskap för att läsas ur ett queer perspektiv. Man menar att det överallt finns läckage, vilket ursprungligen är sprungen ur en poststrukturalistisk idétradition där tanken om att alla icke-normativa idéer och strömningar som inte accepteras av samhället ändå läcker ut, genom alternativa läsningar av ett verk. Vilket stör den normativa ordningen. Det är just alternativa läsningar som Rosenberg menar att det queera perspektivet ska stå för, varken överordnad eller underordnad utan parallellt till den normativa tolkningen (Rosenberg 2002:125ff). Även om vi lever i ett heteronormativt samhälle existerar det icke-heteronormativa överallt och det är detta som speglas i dessa queera läckage. Utan att verkets skapare behöver vara medveten om det kan en queer läsning till exempel innebära att man finner dolda homosexuella motiv i ett verk. Det är den queera tolkningen det handlar om, och den som är den väsentliga. Så även om upphovsmakarna till *Pirates of the Caribbean* filmerna inte varit medvetna om den ambivalens som vi återfinner i *Jack Sparrows* maskulinitet så har vi gjort en tolkning som kan härledas till att vi funnit ett så kallat "queer läckage" hos *Jack Sparrow*.

3. MATERIAL OCH METOD

Vi kommer i det här kapitlet att gå igenom vårt material och det urval vi har gjort inom materialet samt redovisa de metoder som vi kommer att använda i vår analys.

3.1 Material

Vårt material består av filmerna *Pirates of the Caribbean – Svarta pärlans förbannelse* och *Pirates of the Caribbean – Död mans kista*. Båda filmerna är producerade av Jerry Bruckheimer för The Walt Disney Company. Den första filmen, *Svarta pärlans förbannelse*, hade biopremiär augusti 2003. Den var bland de 20 mest besökta filmerna under de resterande 2003 och registrerade totalt 865 766 besök under året. Det gjorde den till den fjärde mest besökta filmen under filmåret 2003. *Död mans kista* gick upp på biograferna i juli 2006 och blev filmårets mest sedda film med 1 126 000 besök. (www.sfi.se) Filmerna kan klassas som familjeäventyr och handlingen kretsar kring piraten *Jack Sparrow* och hans nyfunna vänner *Will Turner* och *Elizabeth Swann* och deras äventyr i Karibien. Den första filmen är fristående i sig och har därmed ett tydligt slut. Då filmen blev så framgångsrik valde Disney att producera två uppföljare; *Död mans kista* och *Vid världens ände*. De filmerna är sammanhängande med varandra. Det gör att händelserna i *Död mans kista* inte tar slut i den filmen utan får sin upplösning i en sista filmen som tar vid där *Död mans kista* slutar. *Vid världens ände* har premiär på biograferna i maj 2007 och det är därför inte möjligt för oss att ta med den i vår analys. Det tycker vi dock inte behöver vara någon nackdel, då den *cliffhanger*-situation som *Död mans kista* avslutas med kan vara extra intressant ur vår analysynpunkt. Hur förhåller sig karaktärerna till normerna när de lämnas under ett år (för publiken)?

3.2 Urval

Vi har valt ut tre händelser i filmerna som vi kommer att analysera djupare. De tre händelserna vi valt har vi försökt att välja för att få en så stor bredd som möjligt i vilka karaktärer som skildras och hur de kan säga något om femininitet och maskulinitet inbördes och i relation till varandra. Händelserna vi har valt är *kärlek*, *avgöranden* och *episoder där män agerar med varandra i mer vardagliga/ickeavgörande händelser*. Inom dessa händelser har vi plockat ut en scen från respektive film med undantag från den sista händelsen där vi på grund av uttrymmesskal endast har valt en scen. Den scenen är ifrån den andra filmen.

Vi har valt kärlek som händelse då vi tycker att det är vikt att se hur kvinnor och män förhåller sig till varandra i romantiska situationer. Vi ville för att kunna få en mer komplex bild av femininitet i filmen se på mer än en scen där *Elizabeth* agerar tillsammans med en man, då samspelet mellan kvinna och man är en stor del av hur femininitet och maskulinitet konstrueras. Är det någon skillnad på hur hon agerar beroende på om hon är med *Will* eller *Jack* i situationer med flirtigt innehåll? Den scen vi har valt mellan *Elizabeth* och *Will* är då de två är ensamma under däck på *Svarta pärlan* efter att *Will* räddat *Elizabeth* från *Barbossa*. Det är första gången de är ensamma på tumanhand och det är en intensiv scen. Därefter har vi valt att titta närmare på den flirtscen som utspelar sig mellan *Jack* och *Elizabeth* ombord på *Svarta pärlan* då de är på väg för att hitta *Davy Jones* hjärta.

Vi har också valt att titta på händelser som fokuserar på män i deras mer icke-avgörande händelsers agerande. Valet av scen i den första filmen är den då *Will* fritar *Jack* från fängelset och den ord- och handlingsutveckling som sker där. Vi ville se hur dessa två manliga huvudkaraktärer förhöll sig till varandra i en situation utan direkta hot som kräver akut agerande. I den andra filmen föll valet av scen på den då *Jack* befinner sig på Tortuga för att rekrytera en ny besättning och där möter *Norrington*. Också här ville vi se hur maskuliniteterna i filmerna kommer till uttryck i mer normala situationer än de under direkt hot då dessa kan visa hur maskuliniteten får komma till uttryck i mer vardagliga situationer.

Scenen i vår sista händelsekategori händelser är en scen av avgörande art. Vi har valt en scen i den andra filmen där *Will*, *Elizabeth* och *Jack* tillsammans med besättningen ombord på *Svarta pärlan* försöker undkomma *Kracken* och tvingas konfronteras med det fruktade odjuret. Vi tycker att denna scen är bra att analysera då karaktärernas personlighetsdrag ofta ställs på sin spets i en avgörande situation. Att vi endast har en scen i den här händelsekategorin beror på att vår undersökning annars skulle bli alltför omfattande. Vi gjorde även en analys av en avgörande scen i den första filmen, och därför ändå diskutera kring hur karaktärerna agerar där genom refererar till vår B-uppsats (Kulle & Edlund 2006).

De händelser och scener vi valt baseras alltså på att vi vill få en bredd i hur bilden av femininitet och maskulinitet ser ut i *Pirates of the Caribbean – Svarta pärlans förbannelse* och *Pirates of the Caribbean – död mans kista*.

3.3 Metod

Keith Selby och Ron Cowdery har i sin bok *How to Study television* (1995) utarbetat en modell för att analysera television med grund i semiotiken. Modellen består av fem olika delar; *konstruktion, publik, narrativ, kategorisering och agency/organisationskontext*. Vi kommer i analysen av narrativet använda oss av deras narrativmodell, med en viss modifiering för att den ska vara användbar utifrån våra frågeställningar. I fråga om analysen av det maskulina och det feminina kommer vi att utforma en egen analysmodell, den kommer att vara influerad av Selby och Cowdery och deras sätt tänka kring analys av filmtext och likt deras metod kommer den ha semiotiken som grund. Vi kommer därför då gå igenom *konstruktion* från Selby och Cowdery, då vår analysmodell till viss del bygger på deras konstruktionsanalys, samt de begrepp från semiotiken som vi huvudsakligen kommer att använda oss av. Att vi inte använder de andra delarna i Selby och Cowderys analysmodell beror på att de är inriktade på receptions- och produktionsstudier, vilket inte är syftet med vår uppsats.

Selby och Cowderys modell är alltså konstruerad för television men de poängterar även själv att den är applicerbar på i stort sett alla sorters medietexter (Selby & Cowdery 1995:2). Som vi även konstaterade i vår B-uppsats, så finns det flera likheter mellan televisionsmediet och biografen (Kulle & Edlund 2006). Den stora skillnad som finns ligger i receptionen då televisionen ofta kan reduceras till ett sekundärmedium (Gripsrud 2002/2004:15). Biografens publik ger däremot ofta sin i stort sett odelade uppmärksamhet till filmen som visas. Den anledning ger snarare vår undersökning mer legitimitet då

vårt material är av det slaget att det ges stor uppmärksamhet av dem som tar del av det. Det är hur som helst inte någon anledning som gör Selby och Cowderys modell olämplig för varken vårt material eller våra frågeställningar.

Trots att vi har gjort uppdelning av en analys av narrativet och en analys av maskulinitet och femininitet så är dessa sammankopplade då de frågeställningar vi har formulerat på många sätt går in i varandra. Detta kommer att bli tydligt i vår diskussion och även påverka våra slutsatser. Vi anser ändå att det är en praktisk uppdelning för att vi ska kunna få strukturerat material till vår analys.

3.3.1 Analys av narrativet

Analysen av narrativet har två syften. För det första vill vi få en mer övergripande överblick över filmerna och hur de som helhet förhåller sig till de patriarkala normerna. Men analysen har även som syfte att ge oss en ingång till våra specifika scenanalyser. Genom att först göra en narrativanalys förväntar vi oss att kunna hitta de knutpunkter som är som mest intressanta och givande att undersöka ur vårt perspektiv. De analysfrågor som vi arbetar utifrån kring narrativet är: (1) Vilka berättelsesträngar finns i narrativet? och (2) Hur förhåller de sig till samhällets normer kring manligt/kvinnligt? För att kunna svara på dessa analysfrågor kommer vi att använda Selby och Cowderys analysmodell för narrativanalys (Selby & Cowdery 1995).

Analysmodell för narrativet

Analysen av narrativet består av tre olika nivåer som tillsammans bildar en koherent förståelse av medietextens narrativ. Den första nivån är en beskrivning av det som händer. Det gäller att noggrant beskriva de centrala elementen i berättelsen genom att ställa frågorna; vad händer? När händer det? Var händer det? Vilken typ av berättelse är det som berättas? En metod som Selby och Cowdery rekommenderar, och som vi kommer att använda, är att redogöra för de berättelsesträngar som sammanvävda utgör berättelsens helhet (Selby & Cowdery 1995:30f). Därefter är det dags att gå vidare till nästa nivå; den explicita nivån. Detta handlar om berättelsen explicita teman, som exempel är våra analysfilmer piratäventyr men ett explicit tema är frihet. Många filmer har samma explicita tema, det som särskiljer dem är hur de genom karaktärer och genom scenariot som filmen målar upp utforskar temat. För att komma åt filmens explicita teman gäller det att lägga fokus på den konnotativa nivån i tolkningen av händelser och objekt i filmen (Selby & Cowdery 1995:31f). Detta leder vidare till den tredje nivån i analysen; de implicita meningarna. Även här handlar det om att utforska de konnotativa nivåerna i texten, att titta vad som sägs och hur, samt även vad som *inte* sägs, och vad det innebär (Selby & Cowdery 1995:32ff).

Skillnaden mellan den explicita och implicita nivån, menar Selby och Cowdery, ligger i just i det som orden betyder. Den explicita nivån handlar om ett mer medvetet val av tema, som exempelvis filmens producenter valt att utforska. Den implicita nivån kan säga saker som producenterna inte är medvetna om. Det kan handla om att förmedla en viss syn på kvinnlighet och manlighet, filmskaparna kan exempelvis reproducera patriarkatets kvinno- och mansbild utan vara medvetna om det. Den här nivån säger ofta något om samhällets rådande värderingar och normer. I detta steg av analysen utgår

man därför från de konnotativa nivåer man plockade fram i det andra steget och förhåller dem till de normer och värderingar som finns i samhället (Selby & Cowdery 1995:32ff). Det problematiska med att försöka utskilja explicita och implicita nivåer i texten är att, då man som vi, gör en textanalys så är det oerhört svårt att göra anspråk på att säga vad textskaparens intentioner är och skillnaden mellan det explicita och det implicita kan därför upplevas irrelevant. Vi anser ändå att kategorierna kan vara användbara som metodredskap i vår undersökning.

De analysfrågor vi kommer att använda i narrativanalysen är därmed följande:

- Vad händer i filmen? Beskrivning av berättelsen.
- Vilka explicita meningar/teman finns?
- Vilka implicita meningar/teman finns?

3.3.2 Analys av maskulinitet och femininitet

Vi har med utgångspunkt i Selby och Cowderys metoder för analys av konstruktion samt semiotiken utarbetat en analysmodell som vi kommer att använda i vår analys av filmerna. Vi kommer därför i det här kapitlet börja med att gå igenom de begrepp från semiotiken som vi kommer att använda i analysen. Vi kommer därefter att redogöra för de begrepp vi använder oss av i Selby och Cowderys analysmodell för en films konstruktion. Slutligen kommer vi att presentera våra analysfrågor och vår egen analysmodell för maskulinitets- och femininitetsanalysen.

Semiotik

I vår analys av maskulinitet och femininitet kommer vi att använda oss av vissa begrepp från semiotiken och vi kommer därför att gå igenom dem innan vi går in på vår analysmodell.

Semiotik betyder läran om tecken och är en teoribildning som kan användas som ett metodverktyg för textanalys genom analys av just enskilda tecken. Denotation/konnotation och syntagm/paradigm är två centrala begrepp inom semiotiken som vi kommer att använda oss av i vår analys. Vi kommer därför nu kort beskriva dem.

Denotation och konnotation är två olika betydelsenivåer av ett tecken. Denotationen är den direkta betydelsen av tecknet, det är det man faktiskt ser. Den denotativa betydelsen är den samma i alla kulturella, sociala och historiska kontexter. Den konnotativa betydelsen däremot kan variera mellan olika kontexter då den är tecknets medbetydelse (Barthes 1977:17f). Ett exempel på detta är *Elizabeths* klädsel i en av våra analys-scener. Hon har en mörkröd klänning på sig med detaljerade veck på sig. Det är den denotativa nivån. Klänningen tolkar vi som ett tecken på att *Elizabeth* är en överklasskvinna. Det är den konnotativa nivån.

Syntagm och paradigm är begrepp som formulerar hur tecknen organiseras och hjälper oss att problematisera kring vilka tecken som är valda. Ett syntagm är enkelt sagt ett antal tecken ihopsatta till en större helhet, men i begreppet ligger också koder för hur tecknen i paradigmerna kan kombineras. Paradigmerna är de kategorier som vi kan välja våra tecken ur (Barthes 1977:46ff). Ett exempel på ett

paradigm är actionhjelteparadigmet där *John McClane* från *Die Hard* är ett alternativ till *Jack Sparrow*. Genom att byta ut *Jack Sparrow* mot *John McClane* ändras syntagmet och tecknens betydelse blir troligtvis en annan. Genom att använda begreppen syntagm och paradigm i en analys kan man se på tecknens mening i en kontext av andra tecken, men man kan även undersöka de valda tecknens betydelse genom att se vilka tecken i paradigmet som *inte* är valda.

Selby och Cowderys modell för analys av konstruktion

Den del av analysmodellen som Selby och Cowderys kallar konstruktion har de delat upp i två delar; (1) *mise-en-scène* eller formella koder och (2) tekniska koder (Selby & Cowdery 1995:14). De formella koderna består av; (1) scenario, (2) rekvisita (3) koder för ickeverbal kommunikation samt (4) koder för kostym. De tekniska koderna är; (1) bildstorlek, (2) kameravinkel, (3) objektiv, (4) komposition, (5) fokus, (6) ljus, (7) film, (8) filmkvalité (9) färg och (10) filmkoder. Till vår analysmodell har vi från Selby och Cowderys modell tagit med; *koder för ickeverbala kommunikation* (vi kallar detta för kroppsspråk), *koder för kostym* (som vi kallar utseende) och *kameravinkel*. Dessa tre innefattar hos Selby och Cowdery följande:

- Koder för icke-verbal kommunikation: Kroppsspråk och ansiktsuttryck.
- Koder för kostym: Vad har personerna på sig?
- Kameravinkel: Kameravinkeln kan vara *hög*, *låg* eller i *ögonhöjd*. En hög kameravinkel innebär att subjektet filmas underifrån och det skapar en känsla av dominans, makt och auktoritet medan den låga kameravinkeln, som filmar subjektet ovanifrån förmedlar svaghet och maktlöshet. Då kameravinkeln är i ögonhöjd förmedlas jämlikhet.
(Selby & Cowdery 1995:57f)

Koder och då innefattar i vår analysmodell både klädsel, hår, smink och accessoarer då vi tycker att det var otydligt hos Selby och Cowdery. Att vi har valt just dessa kategorier beror på att det är dem som främst säger något om personerna i filmen. Eftersom vårt syfte i den här delen av analysen är att titta närmare på de kvinnliga och de manliga karaktärerna så är det dessa kategorier som kan hjälpa oss att svara på våra frågeställningar. Vi har även kompletterat med ljud, det vill säga både tal/repliker och annat förekommande ljud, då det sankas helt i Selby och Cowderys modell. Vi tycker att det är en viktig aspekt att titta på då vad någon säger och hur det sägs förmedlar väldigt många betydelser. Vi ska nu presentera upplägget för vår analysmodell.

Analysmodell för maskulinitet och femininitet

I analysen av maskulinitet och femininitet kommer vi att göra en djupare analys av tre utvalda händelser i filmerna. Vi har med utgångspunkt i de semiotiska begreppen samt Selby och Cowderys analys för konstruktion utarbetat en analysmodell som vi kommer att applicera på händelserna. De analysfrågor som är utgångspunkt för analysen är:

- Vilka/vilken maskuliniteter kommer till uttryck hos de utvalda manliga karaktärerna?
- Vilka/vilken femininiteter kommer till uttryck hos de utvalda kvinnliga karaktärerna?
- Kommer, och i så fall hur kommer, dikotomin manligt/kvinnligt till uttryck i scenerna?

För att kunna svara på våra analysfrågor har vi utarbetat nedanstående analysmetod:

Steg 1 – övergripande

- Vilka personer? Huvudkaraktärer, bika­raktärer och statister?
- Vad händer i scenen?

Steg 2 – lite djupare

- Vad är personernas förhållande till varandra?
- Konflikter/spänningar i scenen?

Steg 3 – djupanalys

- Kroppsspråk och Ljud; tal (vad säg och hur sägs), ev. musik
- Utseende; kostym/kläder, hår, smink, tillbehör/rekvisita (allt)
- Kameravinkel

Det är en stegvis uppbyggd analysmetod där vi börjar med att mer ytligt se vad händelsen innehåller, därefter går vi lite djupare för att se hur innehållet är uppbyggt och avslutningsvis gör vi en djupanalys där vi tittar på händelsen små beståndsdelar. I djupanalysen kommer vi att först ta ut de denotativa nivåerna och därefter de konnotativa betydelse­rna samt vi kommer här även att använda oss av begreppen syntagm och paradig­m i tolkningen av händelserna. Det material vi får fram ur vår analys kommer vi att förhålla till de analyskategorier vi har tagit fram för maskulinitet respektive femininitet. Dem kommer vi nu nedan att kort, med ett par ord, sammanfatta.

Analyskategorier maskulinitet

- Hegemonisk maskulinitet: Fysisk stark, rationell, disciplin, beslutsamhet, målmedveten, kontrollerad.
- Delaktighet: "vanliga män", all­dagliga som inte bryter mot normen.
- Underordnade: Femininitet, fä­fänga, okontrollerad, överdriven, stereotypen av homosexualitet eller den typiske tönten med glasögon, tunn röst, omodern klädstil, misslyckanden.
- Marginaliserade: Behöver inte bryta mot den hegemoniska maskuliniteten eller delaktigheten annat än att de i någon form är marginaliserade. Män med annan hudfärg än den vita, ges lite utrymme.

Analyskategorier femininitet

- Hegemonisk femininitet; naturlig kvinnlighet, långt hår, endast hår på huvudet, vacker genom smink som inte syns, heterosexuellt lyckad, behärskad/kontrollerar sina känslor, självständig, fri, moder.
- Horan; sexuellt lössläppt, överfeminin/onaturligt kvinnlig (utmanande kläder, över­sminkad/fixad), maskulin till beteende (aktiva, tar plats, uttrycker starka känslor).
- Madonnan; asexuell/heterosexuellt misslyckad, maskulin till utseende (kort hår, maskulina kläder), osjälvständig/ofri/förtryckt.

4 ANALYS

I analysen kommer vi först att gå igenom de viktiga karaktärerna då de är ganska många och det kan vara svårt att följa med i analysen utan att känna till dem. Därefter har vi strukturerat analysen så att vi först går igenom den narrativa analysen, där vi följer Selby och Cowderys modell för narrativanalys, därefter kommer vi göra en analys av femininitet och maskulinitet genom att analysera tre utvalda händelser i filmerna. I de analyserna kommer vi genom att applicera vår analysmodell på händelserna analyserar tecknens konnotativa betydelser. Vi kommer att avsluta analyskapitlet med en diskussion där vi resonerar kring våra resultat i alla analysdelarna samt förhåller dem till de analyskategorier och de teoretiska diskussioner som vi redovisat i teorikapitlet.

4.1 Nyckelkaraktärer i *Pirates of the Caribbean – Svarta pärlans förbannelse* och *Pirates of the Caribbean – Död mans kista*

Följande karaktärer anser vi vara centrala i de två filmerna och därmed viktiga att känna till:

Kapten Jack Sparrow: *Jack Sparrow* var kapten över skeppet *Svarta pärlan* då hans förste styrman *Barbossa* gjorde myteri. *Barbossa* lämnade *Jack* på en öde ö med en pistol laddad med ett enda skott, ett skott som var menat att användas på honom själv då han inte stod ut på ön längre. *Jack* undkom från ön då ett skepp med romsmugglare gör ett stopp där och han har sparat pistolen och skottet och ämnar använda det mot *Barbossa* för att kunna besegra honom samt återta sitt skepp. *Jack* är välkänd, eller kanske snarare ökänd, på de sju haven och stolt över det.

Will Turner: Som pojke skickades *Will* från England till Karibien. Då skeppet han färdades på förläste räddades han ur havet av *Elizabeth* och hennes far guvernören som var på väg till Port Royal. I staden fick *Will* arbete som smedslärling. Han har känslor för *Elizabeth* men agerar inte på dem eftersom de enligt samhället anses lämpliga. Då *Elizabeth* kidnappas av *Barbossa* och besättningen på *Svarta pärlan* tvingas *Will* lämna det trygga stadslivet, alliera sig med *Jack* och stjäla ett skepp för att bege sig efter henne och rädda henne.

Bootstrap Bill Turner: *Bootstrap Bill* är far till *Will* men lämnade honom och familjen för livet på sjön. *Bootstrap Bill* var pirat och med i *Jacks* besättning på *Svarta pärlan*. Efter *Barbossas* myteri och besättningen funnit den förbannade skatten sänker *Barbossa Bootstrap Bill* i havet genom att fästa kanonkulor vid hans fötter. *Bootstrap Bill* kan dock inte dö eftersom förbannelsen ligger över honom och han blir upplockad av *Davy Jones* som erbjuder honom anställning "100 år för om masten" på *Flygande Holländaren*. *Bootstrap Bill* accepterar erbjudandet.

Elizabeth Swann: *Elizabeths* far är guvernör i Port Royal och har på egen hand uppfostrat dottern. Hon upptäckte *Will* i havet under överfarten från England och han kunde därmed räddas. Hon har känslor för honom men erkänner det inte då det inte anses lämpligt.

Kapten Barbossa: *Barbossa* var förste styrman under *Jack Sparrow* på skeppet *Svarta pärlan* då han ledde besättningen till ett myteri. Efter upproret mot *Jack* fann *Barbossa* och hans män en kista med aztekguld. Guldsalten visade sig vara drabbad av en förbannelse som gjorde alla som tagit av guldets odödliga, vilket innebar att de inte kunde dö men heller inte leva då de inte kunde äta eller känna någonting förutom evig hunger. För att bryta förbannelsen måste alla guldmynt återföras till kistan tillsammans med blod från *alla* som har tagit mynt ur kistan. När den första filmen börjar har piraterna återbördat alla mynt utom ett. Det sista myntet tillhörde *Bootstrap Bill*, en besättningsmedlem som *Barbossa* sänkt i havet vid en tidigare dispyt. *Bootstrap Bill* hade dock hunnit sända myntet till sitt barn i England. För att kunna lösa förbannelsen behöver *Barbossa* därför barnets, som nu blivit vuxen, blod samt myntet.

James Norrington: *Norrington* är kommandörkapten i brittiska flottan och stationerad i Port Royal. För honom är det en ära att tjäna staten och värna om brittiska imperiets lagar och moral. Hans mål i livet är att tjäna flottan genom att tillfånga ta och avrätta så många pirater som möjligt, avancera inom flottan samt bilda familj med *Elizabeth Swann*.

Lord Beckett: Lord Beckett är högt uppsatt ämbetsman inom brittiska ostindiska kompaniet. När den andra filmen börjar anländer han till Port Royal för att ansvara för regionen med bas i staden. *Lord Beckett* är en maktlysten man som vill makt och kontroll över hela havet. För att kunna uppnå detta vill han ha *Davy Jones* hjärta eftersom den som kontrollerar *Davy Jones* kontrollerar havet. *Lord Beckett* vill även göra slut på piratsläktet.

Davy Jones var sjöman och kapten över skeppet *Flygande Holländaren*. Han träffade en kvinna och blev kär. Han älskade henne så mycket att det orsakade en smärta som han inte kunde leva men som heller inte dödade honom. Därför ska han ut sitt hjärta, lade det i en kista och gömde kistan där ingen skulle kunna hitta den. Nyckeln till kistan bär han alltid med sig. Han kan dock endast gå iland en gång var tionde år. Han seglar därför på haven med sitt skepp och sin besättning. Besättningen skaffar han sig genom att borda förlistade eller skadade skepp. De sjömän som är på gränsen till döden erbjuder han en anställning på 100 år, och ger dem därmed möjligheten att skjuta upp domedagen.

Kracken: *Kracken* är ett mytologiskt bläckfiskliknande odjur som *Davy Jones* har makt över och använder som ett vapen för att förstöra sina fienders skepp.

4.2 Narrativanalys

Vi har valt att i analysen av narrativet analysera de båda filmerna som en helhet även om vi i texten kommer att poängtera när den första filmen slutar och den andra tar vid. Eftersom de implicita temana är underliggande teman som säger något om de normer och värderingar som råder i den samhällskontext som filmen skapats i är de av stort intresse för oss. De kan dock beröra väldigt många olika typer av normer och värderingar. De kan exempelvis säga något om hur en kvinna ska vara men de kan även visa på hur gamla människor värderas i samhället eller hur vi ser på döden. Vi har därför valt att endast fokusera på de implicita teman som är vi uppfattar är relaterade till genus och

genusnormer eftersom det är frågor kring det som vi vill kunna besvara med vår uppsats. Vi inser dock att det kan vara svårt teckna en tydlig linje mellan vad som är genusrelaterade teman och vad som inte är det, speciellt då teman ofta kan behandla flera typer av normer och värderingar. För att ha en möjlighet att få ut ett material att diskutera så kommer vi trots den komplexiteten göra ett försök till avgränsning.

Pirates of the Caribbean – Svarta pärlans förbannelse och *Pirates of the Caribbean – Död mans kista* utspelas i den Karibiska övärlden fördelad mellan piraternas hamn *Tortuga*, kolonistaden *Port Royal*, ute på skeppen och iland på öar bland sanddyner, grottor och djungler. Filmerna är inte uttalat förlagda till ett visst årtal eller årtionde men utefter de kostymer, den scenografi och det tal om det ostindiska kompaniets välde och England som en kolonial världsmakt som främst uttrycks i den andra av de två filmerna bedömer vi tiden till mitten eller slutet av 1700-talet. Den brittiska kolonialmaktens hot mot de kolonialiseras frihet skapar ett viktigt tema i filmen och är en aspekt som vi senare kommer att tala närmare om.

Vi uppfattar att det finns tre huvudsakliga berättelsesträngar i filmerna. För det första så har vi *Jack Sparrows* äventyr. Han har i båda filmerna en egen agenda med mål som han genom filmerna försöker att uppnå. I den första filmen vill han få tillbaka sitt skepp; *Svarta pärlan* och i den andra filmen vill han komma undan från *Davy Jones*, vilken ha lovat sin själ i hundra år. Vi har även en berättelsesträng där den brittiska makten står i centrum. I den första filmen representeras den av kommandörkapten *Norrington* och brittiska flottan medan makten i den andra filmen förflyttas då det brittiska ostindiska kompaniet kommer in i bilden. Om berättelsesträngen om *Jack* behandlar den mer äventyrliga/övernaturliga delen av berättelse så innefattar den här strängen den mer realistiska sidan där piraternas (både de onda och våra hjältar) motståndare är lagen och ordningen och därmed brittiska statsmakten. Avslutningsvis vi har även berättelsen om *Elizabeth Swann* och *Will Turner* och deras kärleksrelation som upplever både med och motgångar under filmernas gång.

4.2.1 Berättelsesträng1: Jack Sparrows äventyr

Jack Sparrow var kapten på piratskeppet *Svarta pärlan* då hans förste styrman *Barbossa* ledde besättningen till myteri och strandsatte *Jack* på en öde ö. Då publiken möter *Jack* första gången har det gått elva år sedan myteriet och *Jacks* mål är att hitta *Svarta pärlan*, besegra *Barbossa* och ta tillbaka sitt skepp. Det visar sig dock att *Barbossa* och piraterna på *Svarta pärlan* har drabbats av en förbannelse som har gjort dem odödliga då de fann och plundrade en skattgömma med aztekguld. Det innebär att *Jack* måste se till att förbannelsen bryts innan han kan möta och besegra *Barbossa*. I och med detta korsas hans vägar med *Will* vars blod behövs för att lyfta förbannelsen. *Jack* lyckas i den första filmen att uppnå sina mål, han bryter förbannelsen, besegrar *Barbossa* och tar tillbaka *Svarta pärlan* som han tillsammans med sin nya besättning seglar iväg med då filmen slutar.

Den andra filmen tar vid där den första slutar och *Jack* är ute på haven med sitt skepp *Svarta pärlan* då han får veta att *Davy Jones* har kommit för att inkassera *Jacks* skuld. *Jack* har 13 år tidigare ingått ett avtal med *Jones*, kapten på *Flygande Holländaren*. *Jones* hämtade upp *Svarta pärlan* från havets

djup åt *Jack* att under de 13 år disponera fritt. *Jack* i sin tur har lovat att då avtalstiden är slut, arbeta 100 år för *Jones* på hans fördömda skepp. *Jacks* mål i den andra filmen är därför att komma ur avtalet med *Jones*. Han planerar att stjäla nyckeln från *Jones*, hitta kistan och med hjärtat som "gisslan" få *Jones* att kalla tillbaka *Kracken* och bryta avtalet. Detta mål lyckas *Jack* inte uppnå under den andra filmen. Han förlorar hjärtat och *Kracken* anfäller *Svarta pärlan*. *Jack* är då ensam kvar på skeppet efter att *Elizabeth* under en kyss handfångslat honom till en mast. *Jack* försvinner ner i djupet med sitt skepp. Hans besättning inklusive *Will* och *Elizabeth* sörjer *Jack* men erbjuds en möjlighet att få honom tillbaka, ett erbjudande som de i filmens sista stund accepterar...

Vi tycker att *Jack* framställs som en symbol för frihet och självständighet och det därmed utgör denna strängens explicita tema. Vi uppfattar det som bilden av pirater i media ofta är romantiserad och framställer dem som fria individer som, genom att ha sina skepp och havet som sina hem, tar avstånd från det samhället och statsmakten. Att avståndet från samhället gör att vi ser piraterna som en symbol för det fria anser vi beror på att det rådande samhället under den tid då pirater oftast framställs var ett samhälle som vi idag uppfattar som kontrollerande. Möjligheterna till individuell frihet var små och det gör att vi snarar identifierar oss med piraterna än med de laglydiga samhällsmedborgarna. Detta tycker vi även blir tydligt i fråga om *Jack*. Han uttrycker själv i den första filmen att *Svart pärlan* är viktig för honom eftersom hon representerar frihet genom att han kan åka precis vart som helst. Han tar även tydligt avstånd från samhället dels genom att bryta mot de lagar som gäller dels genom att han är även väldigt inblandad i en mytologisk värld som inte passar in i ett rationellt förnuftigt samhälle. Han tar generellt avstånd från samhällets strukturer genom att varken ha något hem eller någon annan fast punkt, förutom sitt skepp. Han anpassar sig heller inte till samhällets hierarkisering då han uppfattar sig själv som kapten av hög rang när samhället placerar honom i botten av strukturen, som brottsling. Frihetstemat återkommer i det implicita tema som gäller *Jack* är hur han förhåller sig till de rådande genusnormerna. Som vi konstaterade i vår B-uppsats så bryter *Jack* på flera sätt mot den hegemoniska maskuliniteten och dess normer framför allt genom kroppsspråk, smink och hår samt irrationellt beteende i vissa situationer. Men samtidigt är *Jacks* grundläggande maskulinitet starkt förankrad i den hegemoniska maskuliniteten vilket exempelvis kommer fram genom att hans heterosexuella manlighet inte ifrågasätts av de andra karaktärerna (Kulle & Edlund 2006). En viktig grund i hans maskulinitet är tanken på att man ska göra vad man vill, hur man vill när man vill, det vill säga friheten att vara den man är och vara accepterad som den man är. Det är även denna frigörelse som vi uppfattar han uppmuntrar hos *Elizabeth*.

4.2.2 Berättelsesträng 2: Statsmakten vs. piraterna

Den här berättelsesträngen tydligast i den första filmen, även om den även finns i den andra filmen. I den första filmen är det *kommendörkapten Norrington* som står i centrum för den här strängen. *Norrington* är en typiskt laglydig, moralisk och rationell man. Hans mål i livet är att tjäna den brittiska flottan genom att upprätthålla lag och ordning på det karibiska havet, och gärna avancera så mycket som möjligt på köpet. Detta mål gör att han ser att infånga pirater och hänga dem som en av sina viktigaste arbetsuppgifter. För *Norrington* är alla som bryter lagen onda, hans värld är tydligt svart

och vit. Det innebär att han anser att alla som på minsta sätt är pirater är skurkar och gör att han blir motståndare till *Jack*. Dock öppnas ett möjligt fönster till en mer gräskalig värld då *Norrington* i slutscenen, då *Jack* flyr från sin hängning, skjuter upp jakten på *Jack* till den följande dagen efter en diskussion om huruvida medlen kan helga målen (*Jack* har då varit en viktig faktor i räddandet av *Elizabeth* och infångandet av *Barbossas* pirater).

I den andra filmen har *Norrington* blivit avskedad från flottan och är efterlyst för att ha låtit *Jack* undkomma. Då presenteras en ny karaktär av samma typ som *Norrington*. Det är *Lord Beckett* som anländer till Port Royal i egenskap av ämbetsman inom det brittiska ostindiska kompaniet. *Beckett* är på många sätt hårdare än *Norrington*, något som visas omedelbart då han i filmens inledning arresterar *Elizabeth* och *Will* grundat på deras inblandning vid *Jacks* flykt. *Lord Beckett* har heller inte någon känslomässig involvering i någon av personerna i Port Royal eller dess omnejd vilket gör att han kan distansera sig och framstå som mer kall än *Norrington* kunde. *Beckett* är också han en man som ser piraterna som sina motståndare. Men han ser det i större skala än *Norrington*, han vill utplåna hela piratsläktet. Då *Norrington* drevs av en vilja att tjäna kronan för att det var det rätta, så drivs *Lord Beckett* av ärelystnad, han vill ha makten över världshaven. För att nå den vill han ha kistan med *Davy Jones* hjärta och detta är en tydlig skillnad mot hur den här berättelsesträngen ser ut i den första filmen. För *Norrington* var rationaliteten central, han är i många scener den första att påpeka det absurda i att tro på saker som förbannelser, spöken och annat övernaturligt. *Beckett* verkar ha sett och upplevt mer och även om de inte passar in i den världsbild som han vill åstadkomma så betyder det inte att han inte tror på dem, och han är definitivt inte sen att utnyttja dem då han har möjlighet. Det görs även antydningar om att *Beckett* och *Jack* har ett förflutet tillsammans och han är en uppenbart farlig motståndare till *Jack*, *Will* och *Elizabeth*. I den här strängen hinner det inte hända så mycket under den andra filmen, mer än att *Beckett* försöker få tag på kompassen genom *Will*, men den byggs upp på ett sätt som låter oss ana att den kommer att spela en viktig roll i den tredje filmen.

Denna berättelsesträngs explicita tema är sammanbundet med *Jacks* explicita tema om frihet. Genom att visa hur det koloniala samhället reglerar människors frihet genom lagar, regler och moraliska åsikter framstår *Jack* som än mer fri. *Norrington* och *Beckett* representerar i de respektive filmerna samhällets högsta makt. Genom att inneha dessa positioner uppfattar vi att de på den implicita nivån förmedlar de en bild av hur en man i maktposition ska vara. De viktiga karaktärsdragen är framgångsrikhet, rationalitet samt handlingskraft. En intressant aspekt är dock att *Norrington* trots sin höga position, sin samhälliga status och sin rationalitet inte lyckas lika bra med det han företar sig som *Jack* gör. Detta gör att vi uppfattar att *Norrington* underordnas *Jack* och precis som han framstår som mer fri så får båda *Jack* själv samt det han förmedlar kring att bli accepterade som man därmed högre status.

4.2.3 Berättelsesträng 3: Will och Elizabeth

Elizabeth Swann är dotter till guvernören i kolonistaden Port Royal där *William "Will" Turner* arbetar som smedslärling. De två möttes första gången under överfarten från *England* åtta år innan filmerna utspelar sig. Vi får genom en tillbakablick se då *Elizabeth* upptäcker *Will* flytandes på en vrakspillra i

havet. Hon tillkallar hjälp och *Will* kan räddas. Tycke uppstår redan då, men deras relation anses olämplig och de håller båda därför tillbaka sina känslor. Under de båda filmernas gång börjar de förstå varandras känslor samtidigt som en rad hinder kommer i vägen för deras kärlek.

I *Svarta pärlans förbannelse* är det första hindret *kommendörkapten Norrington*. Både *Norrington* själv och *Elizabeths* far guvernören anser att en förening mellan *Norrington* och *Elizabeth* skulle vara ett gott parti för dem båda. *Norrington* friar därför till *Elizabeth* i filmens början och hon väljer senare att acceptera frieriet för att kunna rädda *Wills* liv. Den första filmen slutar dock med att *Will* och *Elizabeth* deklarerar sina känslor för varandra, *Elizabeth* bryter upp förlovningen med *Norrington* och väljer *Will* istället. Därmed är det första hindret överkommit. Det andra hindret beror av den förbannelse som drabbat piraterna ombord *Svarta pärlan*. För kunna bryta förbannelsen behöver de blod från *Bootstrap Bills* barn. Piraterna tror första att detta barn är *Elizabeth* men får sedan veta att det är *Wills* blod de behöver. På grund av detta tillfångatar piraterna först *Elizabeth* och senare *Will*. Detta gör att paret större delen av filmen är åtskilda, eftersom när piraterna tillfångatar *Will* släpper de *Elizabeth* fri. Bägge parterna ägnar därför större delen av filmen åt att försöka frita den andra parten, detta fortsätter i den andra filmen även om hindret till synes överkoms då piraterna besegras. Men i den andra filmen blir de båda fängslade av *Lord Beckett* och det ostindiska kompaniet på grund av att de hjälpt *Jack* att rymma från sin hängning. *Will* får en möjlighet att rädda *Elizabeth* och ger sig iväg efter *Jack* och hans kompass, som *Lord Beckett* vill ha. Det gör att *Elizabeth* ger sig av efter *Will* som nu hunnit blir tillfångatagen av *Davy Jones*. De återförenas ungefär halvvägs in i filmen och detta hinder är därmed avvärt (för tillfället, vad som händer med detta hinder i den tredje filmen återstår att se). Ett tredje hinder uppkommer dock i den andra filmen. Precis som problemet med *Norrington* i den första filmen uppstår i den andra filmen ett hinder genom en annan man som vill ha *Elizabeth*, eller snarare i det andra fallet som *Elizabeth* kanske vill ha. Denna gång är det *Jack* som hotar *Elizabeths* och *Wills* tvåsamhet. Under den andra filmen uppstår en tydlig attraktion mellan *Elizabeth* och *Jack* och *Elizabeths* tvekan gällande sina känslor blir ett möjligt hinder för kärleken till *Will*. Detta hinder lämnas öppet inför den tredje filmen. I en av de avslutande scenerna kysser *Elizabeth* *Jack*, samtidigt som hon låser fast honom vid masten på *Svarta pärlan*. Det är inte tydligt för publiken om hon gör detta för att hon vill kyssa *Jack* eller om hon kysser honom för att kunna låsa fast honom. Oavsett anledningen så ser *Will* kyssen och stämningen mellan honom och *Elizabeth* är uppenbart kyelig under filmens sista scener.

Den omöjliga kärleken är ett återkommande explicit tema i film så även här, en kärlek utan förhinder är ointressant att porträttera. *Will* och *Elizabeth* möter som vi sett flera hinder på vägen både från samhällets normer i form av kärlek över klassgränserna, *Elizabeths* trolovning med en annan man och senare tendenser att dras till *Jack*. Men också alla de hindren som kommer med äventyret, att både *Will* och *Elizabeth* flera gånger befinner sig i situationer som är livsfarliga. De implicita uttryck som vi kan se i *Will* och *Elizabeths* relation när de är tillsammans uppfattar vi befästa det traditionella förhållandet mellan man och kvinna som innebär att han är aktiv och hon är passiv. Även om *Elizabeth* i situationer där hon är utan *Will* är aktiv och självständig så faller hon in i den traditionellt mer passiva kvinnorollen då de är tillsammans. Vi uppfattar det som att hon lämnar över

handlingskraften till honom. Det ser vi exempelvis genom att han väldigt ofta går först, särskilt i farliga situationer där han tar initiativen och att han är den handlingskraftiga. *Elizabeth* är inte bara mer aktiv då hon är på egen hand utan även då hon tillsammans med *Jack*. Detta kommer vi att återkomma till senare i analysen.

4.3 Analys av maskulinitet och femininitet

Vi har i analysen av maskulinitet och femininitet valt ut tre händelser och två scener ur vardera händelsen som vi kommer att applicera vår analysmodell på. I anslutning till varje scen kommer vi även göra en kortare analyskoppling till våra analyskategorier. Analysscenernas dialoger finns i sin helhet bifogade som bilagor.

4.3.1 Händelse 1: Kärlek. Scen 1: Will & Elizabeth

Steg 1 - Övergripande

Vilka personer?

I denna scen medverkar endast *Will Turner* och *Elizabeth Swann*.

Vad händer i scenen?

I den här scenen är *Will* och *Elizabeth* ensamma under däck på *the Interceptor*, skeppet som *Will* och *Jack* beslagtogs från brittiska flottan i Port Royal. De har precis lyckats ta sig ifrån grottan på *Isla de Muerta* där *Barbossa* och hans pirater försökt spilla *Elizabeths* blod för att lösa förbannelsen. De trodde det var hennes blod de behövde då hon båda bar guldmyntet samt angav *Turner* som sitt efternamn. *Elizabeth* sitter tillsammans med *Will* under däck och försöker binda om sitt sår i handflatan där piraterna skar henne. *Will* tar över och gör ett försiktigt förband. Stämningen mellan dem blir ganska intim utan att vara fysisk innan *Elizabeth* räcker *Will* guldmyntet. Han blir då upprörd över att hon tagit myntet från honom då hon räddade honom ur havet som barn. Scenen slutar med att *Elizabeth* går därifrån.

Steg 2 – Lite djupare

Personernas förhållande till varandra

Will och *Elizabeths* relation är starkt präglad av de sociala gränser som samhället satt upp. Även om det redan från filmens början är tydligt att de tycker om varandra så är det ingenting de har agerat på hittills då det inte skulle vara accepterat av samhället att en guvernörsdotter och en smedslärling fattar tycker för varandra. Den här scenen är första gången de är ensamma med varandra.

Konflikter/spänningar

Konflikten i deras relation ligger också i detta, de har båda starka känslor som de dels inte är säkra på om de är besvarade men framför allt har hållit tillbaka på grund av de sociala konsekvenserna av en relation. Denna scen är den första scenen där de båda på allvar står och väger mellan att ge efter för

sina känslor och lustar eller att hålla tillbaka och vara kvar i de sociala rollerna och de handlingar som är knutna till dem.

Steg 3 – Djupanalys

Kroppsspråk och Ljud

Scenen börjar med att *Will* och *Elizabeth* sitter ned vid ett bord tillsammans. *Elizabeth* försöker linda om sin skadade hand och fäller kommentaren - *What sort of man trades a mans life for a ship?* med en ilsken röst samtidigt som hennes rörelser är ryckiga. Både rösten och kroppsspråket konnoterar irritation och ilska och föremålet för känslorna är *Jack* som verkar ha tänkt lämna över *Will* till piraterna för att få tillbaka sitt skepp *Svarta pärlan*. *Will* lugnar henne, både med sin röst då han säger – *Here. Let me.* med en mjuk lugn röst och med sitt kroppsspråk när han med lugna rörelser lägger sina händer över hennes och tar över omlindningen. Hon blir lugn och stilla och sitter så medan *Will* lindar om handen. Han är lika lugn i kroppen han och frågar henne: - *You said you gave Barbossa my name as yours. Why?* På den denotativa nivån av hans ansiktsuttryck kan vi se att han rynkar pannan en aning och drar ihop ögonbrynen samtidigt som ögonen är inte är ihopdragna utan öppna. Han tittar rakt på *Elizabeth*. Detta tycker vi konnoterar både en undran och en oro, i det här fallet för *Elizabeth* då det är henne han tittar på. Tillsammans med den stilla kroppen tycker vi också att detta konnoterar en viss passivitet eller avvaktande. När kameran skiftar till *Elizabeth* möter hon först *Wills* blick men sänker den när hon svarar honom: - *I don't know.* Hon sitter dock rak i ryggen och sänker endast blicken men fortsätter sitta lika rakryggad. Detta anser vi konnoterar att hon har kontroll över situationen samtidigt som hon bjuder in till intimitet genom att inte hålla kvar hans blick, något som kunde ha konnoterat en aggressivitet då hennes hållning är så strikt.

När *Will* sedan knyter åt bandaget runt *Elizabeths* hand, flämtar hon till och drar handen till sig. Hennes ändrade ansiktsuttryck och kroppshållning, där det strikta och kontrollerade blir rubbat. Hon sänker axlarna och kroppshållningen och munnen öppnas då hon flämtar till. Dessa denotativa nivåer tycker vi framför allt konnoterar just en brytning med det stela och kontrollerade sätt hon hade i scenens inledning. *Will* ber om ursäkt för sina grova händer och på den denotativa nivån har de båda har blickarna riktade mot *Wills* händer som håller i *Elizabeths*, men de småler med munnarna, skrattar till och ansiktena är avslappnade i övrigt. Detta tycker vi konnoterar en närhet mellan de båda, det stela tillbakahållna i scenens början då de satt raka och inte rörde varandra. Nu har de lutat sig in en bit mot varandra. *Will* tittar upp mot *Elizabeth*, med en blick som vi uppfattar konnotera som ömsinnet då hans huvud fortfarande är lite sänkt men blicken höjs, han öppnar upp ögonen helt och ansiktet i övrigt är helt avslappnat. Han tittar sedan ned igen och gör färdigt förbandet kring *Elizabeths* hand. När han knutit den sista knuten säger *Elizabeth* –*Don't stop.* med en ganska tyst lite hes röst. När hon säger orden tittar hon ned men när meningen är avslutad höjer hon blicken och tittar mot *Wills* blick. Hans blick är dock fortfarande sänkt så deras blickar möts inte ännu. Han börjar höja sin blick men flackar ned med ögonen en gång innan han höjer blicken och möter hennes. Nu börjar en smått vemodig men vacker melodi spelas i bakgrunden. Bådas ansikten är avslappnade, ögonen är vida och munnarna är lite öppna. Tillsammans med att blickarna nu är låsta i varandra konnoterar den

denotativa nivån en spänning av lust och åtrå mellan dem, musiken förstärker den betydelsen. I nästa sekvens lutar de sig framåt, mot varandra, *Will* tar sin hand mot hennes kind och viskar - *Elizabeth*.

När deras munnar är lite drygt fem centimeter ifrån varandra drar *Elizabeth* sitt huvud en bit tillbaka. De första denotativa beskrivningarna av hur deras ansikten närmar sig varandra och deras blickar är fästa först vid varandras ögon och därefter vid varandras läppar konnoterar att de kommer att kyssas. Detta avbryts av *Elizabeths* reaktion. Att hennes tillbakaryggande från den intima situationen inte var väntat förstärks av att *Will* nu tittar frågande på henne. När *Elizabeth* tvekar stannar även musiken för någon sekund upp innan den fortsätter med några av de mer vemodig tonerna. Hon tittar fortfarande på honom men stänger munnen. Kameran filmar ner till hennes hand som fattar *Wills* hand vid hennes hals. Hon för handen ner mot bröstet. Vi får se en närbild på *Will* som nu rynkar ögonbrynen och även dragit ihop ögonen en aning. Hans min tycker vi konnoterar ifrågasättande men också oro. *Elizabeth* tar sedan fram guldmyntet som hon har i en kedja kring halsen och *Will* tar det i sin hand. *Elizabeths* ansikte och kroppshållning går nu tillbaka till den ursprungliga. Hon rätar på kroppen och ansiktet är avslappnade och munnen stängd. Hon säger – *It's yours.* med en neutral röst. Detta konnoterar en återgång till kontroll och ett återupprättande av distansen mellan dem. Vi känner inte längre av den lustfyllda spänningen mellan dem.

När *Will* tar myntet rätar även han upp sig och backar därmed bort från *Elizabeth*. Hans blick är nu fokuserad på myntet. När vi får se hans ansikte igen är det avslappnat med ögonen riktade mot myntet. Munnen är aningen öppen. Detta konnoterar en blandad känsla av frågande och förvåning. Han verkar inte riktigt tro på det han ser. Något som förstärks av hans nästa replik samt hans ansiktsuttryck under repliken. *Will* säger: *-I thought I lost it the day they rescued me. It was a gift from my father. He sent it to me.* Hans röst är mjuk och lugn och i ansiktet förändras uttrycket en aning. Skiftningarna är små och sker genom att ögonen drar ihop sig, munnen skiftar mellan stängd, öppen (då han pratar) och lätt leende samt pannan som har fått en lätt rynkning vid näsroten. Dessa uttryck konnoterar som vi nämnde från början en slags förvåning med det övergår i nostalgi och glädje anas i tanken på fadern anser vi. Vi får nu åter se *Elizabeth*. På den denotativa nivån är hennes ansikte avslappnat och munnen är lite öppen. Hon sänker först blicken och sedan även huvudet vid *Wills* ord. När han tystnar höjer hon blicken mot honom men huvudet är fortfarande sänkt. Detta anser vi konnotera lätt ångest och skuld. Lätt därför att ögonen fortfarande är ordentligt öppna och för att hon tittar mot honom igen. Vi tolkar det som att hon först nu inser det personliga värdet av myntet för *Will*.

Vi får nu åter se *Will* som säger: *-Why did you take it?* med bestämd lite högre röst. Hans fäster blicken på *Elizabeth* och i ansiktet rynkar han ögonbrynen sam tidig som resten av ansiktet ser avslappnat ut men aningen mer spänt än tidigare, torts att dragen fortfarande är släta. Tillsammans tycker vi att dessa denotativa tecken konnoterar ifrågasättande på gränsen till anklagande, han låter eller ser inte arg ut men övergången till ett ilsket uttryck är inte särskilt lång. När vi återigen får se *Elizabeth* sänker hon blicken och huvudet följer med, ögonen är öppna och ögonbrynen lite höjda, hennes mun är lite öppen och hon säger: *- Because I was afraid that you were a pirate. That would*

have been awful. Hon rör huvudet lite upp och ner i det nedsänkta läget medan hon säger sin replik. Hon avslutar repliken med att titta upp mot *Will* igen. Detta tycker vi, liksom då gällande hennes uttryck i sekvensen innan, konnoterar ångestfylldhet och skuld. Även röstläget förstärker detta, rösten är ljus och tun och ligger på gränsen till viskande, den blir dessutom ljusare och tunnare allt som repliken fortgår. Vi tycker därför att skulden och ångesten blir starkare i den här sekvensen.

Vi får därefter åter se *Will* som säger: - *It wasn't your blood they needed. It was my fathers blood. My blood. The blood of a pirate.* Den första och den andra meningen säger han med en lugn röst men med aningen skärpa i. Ansiktet är öppet och avslappnat även om hans ögonbryn är lite rynkade över näsroten. Under den tredje meningen, *My blod.*, har även en viss ångest krupit in i rösten tillsammans med skärpan. Ansiktet förstärker detta då han nu rynkar ögonbrynen och drar ihop ögonen, detta anser vi konnotera just ångest. Under den sista meningen har ångesten och tveksamheten försvunnit ur rösten och den är nu lugn men med en tydlig skärpa. Under replikens första ord får vi på den denotativa nivån först se *Wills* ansikte som nu blir slätt igen, därefter får vi se hans hand som håller i myntet. Medan han talar sluter han handen kring myntet och trycker krampaktigt till kring det. Vi får sedan se *Will* i profil då han lutar sedan huvudet mot handen och ansiktet spänns utan att rynkas ihop. Sekvensen växlar nu till *Elizabeth*, även hon i profil, som säger: - *I'm so sorry please forgive me.* Hennes röst är lugn och visar att hon menar vad hon säger. Hon lutar sig även fram mot *Will*. Detta tycker vi konnoterar att *Elizabeth* har återtagit kontrollen över situationen, *Will* är lugn och hans underliggande irritation är inte riktad mot henne, snarare mot sig själv, då han inte vill identifiera sig som pirat. *Elizabeth* sträcker bildligt talat ut handen och ber om ursäkt.

När scenen växlar tillbaka till *Will* smäller han handen med myntet i bordet så att handflatan slår emot bordskivan. Smällen får *Elizabeth* att rycka till och hennes ansikte konnoterar förskräckelse då hon tittar upp på *Will* med stora öppna ögon, ansiktet som blir aningen spänt och munnen som öppnas på den denotativa nivån. Hon flackar med blicken och är på väg att stänga munnen men öppnar den mer istället. Hon böjer sedan ned huvudet och blicken fortsätter att flacka men nu med riktning mot golvet istället för mot *Will*. Hon reser sig sedan och går ifrån bordet. Detta anser vi konnoterar att *Elizabeth* blir skrämmd av *Wills* beteende. *Will* tittar efter henne med öppna ögon, avslappnat ansikte och munnen aningen öppen, han sänker sedan huvudet och blicken mot myntet. Det tycker vi konnoterar att han är ledsen över att skrämt *Elizabeth* men han fokus ligger för tillfället på myntet.

Utseende

På den denotativa nivån har *Elizabeth* en mörkröd långärmad klänning på sig. Klänningen har ganska djup urringning och den vita underklänningens kant syns framtill längs hela urringningen. Klänningen har en lite puffig arm med veck som går ner över ärmen. *Elizabeths* hår är utsläppt och ser fuktigt ut. Hon är sminkad, ögonen är lite sotigt markerade, läpparna har fått en svagt rosa färg och kinderna en "naturligt" fräsch färg. Vi anser att hennes klädsel och smink konnoterar hennes klasstillhörighet, överklass. Klänningen med sin färg och sina detaljer är ingenting som en vanlig kvinna skulle ha på sig. Även sminket bidrar till detta, trots att det är en "naturlig" look som framhävs är hon ändå fixad och detta tycker vi också konnoterar något mer än vardaglighet. Det som bryter mot detta är hennes

här som visserligen är utsläppt, ett långt utsläppt här är något som vi anser konnotera kvinnlighet, men det hänger löst utan att vara ordnat på något sätt. Även klänningen förtydligar detta om man tittar närmare, den är lite sliten och våt precis som håret. Det tycker vi visar på att trots att hon är en överklasskvinna så är hon för tillfället inte i en överklassmiljö. Det kan även konnotera en frigörelse från de restriktioner som gäller för en överklasskvinna från hennes eget håll.

Då det gäller *Wills* kläder är hans enkla vitbeiga bomullsskjorta och gråbruna väst de denotativa tecknen. Hans hår är samlat i en tofs i nacken med någon enstaka lös slinga på sidan och han har mustasch och kort hakskägg. Ansiktet är lite smutsigt, alternativ solbränt. Övergripande är *Wills* look enkel, men hel (det vill säga inte trasig). Hans utseende tycker vi konnoterar, precis som i *Elizabeths* fall, klasstillhörighet. Han är en enklare man av folket. Detta blir särskilt tydligt i opposition till *Elizabeths* kläder och den överklass som de konnoterar, *Will* tillhör uppenbarligen en lägre klass. Samtidigt så konnoterar hans utseende ordningsamhet, han uppfattas som en laglydig vanlig medborgare.

Kameravinkel

I den första sekvensen ser vi dem båda och de är i samma höjd och kameravinkel är i ögonhöjd. Därefter ser vi *Will* som filmas ovanifrån med en låg kameravinkel, därefter växlar vi till *Elizabeth* som filmas med en hög kameravinkel. När scenen sedan blir mer intim då *Elizabeth* drar undan sin hand, filmas de båda i ögonhöjd i en kort sekvens för att sedan återgå till hög kameravinkel på henne och låg kameravinkel på honom. En hög kameravinkel konnoterar makt och dominans och i den här scenen kopplar vi *Elizabeths* inledande överlägsenhet till hennes klassmässigt högre ställning. När de närmar sig varandra för att kyssas är kameravinkeln först i allra sista stund i ögonhöjd, då har *Elizabeth* sänkt sitt huvud så att vinkeln hamnat där. När hon backar undan backar hon uppåt och är åter i en hög kameravinkel men *Will* backar även han uppåt så de hamnar i samma höjd men fortfarande i en hög kameravinkel. Konnotationerna för detta bygger vidare på de från sekvensen innan. Den klassmässiga skillnaden mellan dem var tydlig men när barriären bryts genom den intima stämningen hamnar de på samma nivå. När *Elizabeth* tvekar beror det troligtvis på att deras förening är olämpligt klassmässigt och hon återgår till sin höga position för att återupprätta klassbarriären mellan dem, men intimiteten har fört dem närmare varandra och skillnaden mellan dem är inte lika självklar längre. Därför tror vi att *Will* kan följa efter henne, upp till hennes nivå, och de är åter på samma nivå.

Vi får sedan se *Will* själv i bild och han är nu i ögonhöjd medan *Elizabeth* fortfarande filmas i en hög kameravinkel. Men även hon är i ögonhöjd i sekvensen då hon får veta att guldmynnet tillhörde *Wills* far, under den sekvensen skiftar dock vinkel en aning och kameravinkeln blir låg. När vi i nästa sekvens ser *Will* så är kameravinkeln på honom hög. Vinkeln på *Elizabeth* skiftar en aning mellan ögonhöjd och låg i sekvensen, på grund av att hon flyttar sig så att vinkeln blir en annan. Då hon böjer ned huvudet så hamnar hon i den låga positionen men när hon sträcker på sig så är hon i ögonhöjd. I sekvensen då *Elizabeth* är i profil, innan *Will* slagit handen i bordet ändras kameravinkeln från ögonhöjd till hög. Dessa förändringar av kameravinkeln tyder på en förändring i förhållandet mellan

dem. *Elizabeth* försöker upprätthålla sin högre position men känner skuld till *Will* för sina handlingar och hamnar därför i underläge mot honom. Hon gör dock ett sista försök genom att innerligt be om ursäkt. I den avslutande sekvensen att *Wills* hand landat på bordet skiftar kameravinkeln på *Elizabeth* igen, den här gången från ögonhöjd till låg. Hon framstår slutligen i underläge trots sin ursäkt. Den sista bilden visar *Will* som sitter kvar då *Elizabeth* gått iväg. Kameravinkeln på honom är nu låg. Även *Will* är alltså i underläge då scenen slutar.

Analys

Grunden i scenen är den barriär mellan *Will* och *Elizabeth* som hindrar deras kärlek. Hindret har sitt ursprung i deras klassmässigt olika bakgrunder och gör att paret i sociala situationer inte är jämställda. I scenens inledning är det därför *Elizabeth* som genom sin klassmässigt högre position har kontroll över situationen. Men då *Elizabeth* visar *Will* myntet förändras situationen och *Will* tar större plats och tar över kontrollen. Då han tar kontrollen tar han den som den aktive mannen och klasskillnaderna får därmed för stunden ge vika till för könsskillnaden mellan dem båda.

Elizabeth är i scenens början stark och aktiv, något som hon visar genom sin kroppshållning och att det är hon som ber *Will* att fortsätta röra vid henne. Hon tar även hans hand och för den mot sina bröst och myntet. Innan *Will* vet att det är myntet som hon leder honom mot ser han nästan orolig ut vilket tyder på att det är något ovanligt som hon gör. Hennes stela kroppshållning hade även kunnat tyda på distans men då hon med ord och blickar bjuder in till närhet tycker vi att det i det här fallet snarare tyder på just styrka. Vi tycker att hon här håller sig inom ramarna för den hegemoniska feminiteten även om hennes beteende då hon leder hans hand är aktivt och sexuellt och med den skildrade tidens mått väldigt aggressivt av en kvinna. Men *Elizabeth* är en karaktär skapad på 2000-talet för en nutida publik och i den kontexten är hennes beteende inte så aggressivt. Däremot tycker vi att man kan säga att hon balanserar lite på gränsen mot horapositionen med sitt aktiva beteende, särskilt med tanke på att hon är mer aktiv och i kontroll än mannen i situationen. Dock så förändras hennes position då *Will* anklagar henne för hennes innehav av myntet. Då blir hon passiv och ursäktande och söker *Wills* förlåtelse och godkännande för sina handlingar. Hennes position blir snarast i madonnapositionen då hon framstår som väldigt osjälvständig och beroende av *mannen*.

Will däremot startar i klassmässigt underläge och han framstår i jämförelse med *Elizabeth* som den passiva. Hans passivitet och underlägsna position gentemot *Elizabeth* placerar honom i gruppen underordnade. Men i och med maktförändringen mellan dem båda förändras *Will* till mer aktiv och aggressiv, typiska drag från den hegemoniska maskuliniteten.

4.3.2 Händelse 1: Kärlek. Scen 2: Elizabeth & Jack

Steg 1 – Övergripande

Vilka personer?

Elizabeth och *Jack*, samt besättningsmännen i slutet varav två passerar i trappan där *Elizabeth* och *Jack* sitter efter det att de rest på sig.

Vad händer i scenen?

Jack och *Elizabeth* är tillsammans på *Svarta Pärlan*, av olika anledningar på jakt efter *Davy Jones*. I en dialog mellan dem där deras tidigare småflirtande dras lite till sin spets i och med att *Jack* antyder på att de två skulle kunna bli ett par. Dialogen utvecklas till att fokusera på varför de inte skulle kunna vara ett par utifrån *Elizabeths* synvinkel och utifrån *Jacks* synvinkel varför de skulle passa bra ihop. Det hela bygger på att *Elizabeth* vill ta avstånd från allt det *Jack* står för medan *Jack* menar att det han står för är det hon innerst inne vill ha. Scenen avslutas med att *Jack* nästan kysser *Elizabeth* men ser det svarta märket i hans handflata som antyder att *Kracken* är nära och han måste istället ta kommandot att komma i land.

Steg 2 – Lite djupare

Personernas förhållande till varandra

Jack och *Elizabeth* har genom de två filmerna spelat på att flirta med varandra för att få det de vill ha. Att *Elizabeth* flirtar med *Jack* för att vilseleda honom har tidigare antytts. Hon är ute efter att rädda *Will* och *Jack* är ute efter *Barbossa* eller *Davy Jones*. Målen är hela tiden olika men de går i samma riktning. I den första filmen upplever vi att *Elizabeth* är mer beräknande flirtig med *Jack* och helt inställd på att det är *Will* hon vill ha och är snarare mer inne på att klara sig ur förlovningen med *Norrington*, medan *Jacks* flirtande med *Elizabeth* redan i den första filmen kan ses som mer oberäknade. I den andra filmen finns det fler sekvenser där det uppstår flirtar från bådas håll och två gånger när *Elizabeth* har kompassen som ska peka på det man allra mest vill ha är det *Jack* den visar.

Konflikt/Spänning

Mellan *Jack* och *Elizabeth* ligger spänningen på flera plan. Dels är de från två skilda världar. *Elizabeth* vill inte heller identifiera sig som en "sådan" som *Jack*. Vilket framkommer som en motivation från hennes sida varför det absolut inte ska bli dem två. *Elizabeth* har också känslor för *Will*. I den första filmen är det den relationen som är problematisk eftersom *Norrington* är med i bilden. Draget till sin spets så kan det istället vara så att det i den andra filmen finns en förbjuden dragning till *Jack* och där hennes hinder dels ligger i förlovningen med *Will* men också att hon inte ser sig själv som en pirat med samma värderingar som *Jack*. Han stämmer helt enkelt inte överens med hennes bild av sig själv. Konflikten/spänningen ligger främst hos *Elizabeth* (hennes relation till *Will* och hennes självförståelse). *Jack* har inga egentliga konflikter. Han skulle inte dra sig för att få ihop det med *Elizabeth* på grund av lojalitet mot *Will*. Och han har inget att förlora för sin egen del om man ser till klass. Därmed ligger hans konflikt i *Elizabeths* konflikt. Hennes konflikt blir därmed också hans. Han kan inte få det han vill ha. En spänning kan vara att man aldrig är säker på om de använder varandra för att uppnå syften, det kan vara en spänning mellan dem, om *Elizabeth* funderar på att gå till *Jack* vill hon vara säker på att han inte utnyttjar henne eftersom hon offerar mer.

Steg 3 - Djupanalys

Kroppsspråk och Ljud

I scenens början hör man inget annat än lite vind i seglen. Från sidan ser man *Elizabeth* som sitter på ett par trappsteg på däck. Hon lutar kroppen lite bakåt på höger arm. Vänster arm ligger över magen

och hennes händer möts, hon sitter och pillar på fingrarna, detta är den denotativa nivån, den konnotativa säger att hon grubblar eller är försjunken i tankar. *Jack* kommer gående långsamt med lätt graciösa steg, med en direkt riktning mot *Elizabeth*. Han sätter sig ner utan att tveka något trappsteg under henne. Hon sitter med kroppen utåtvänd, han sätter sig med överkroppen vinklad mot henne. När han börjar prata lutar han sig lätt framåt och tittar samtidigt upp på henne och säger - *My tremendous intuitive sense of the female creature informs me that you are troubled*. Hans tonfall är lugnt med en viss överdriven betoning på "troubled" som vi konnoterar till teatralisk. *Elizabeth* sitter i samma position, tittar inte på honom utan lite uppåt åt vänster. När *Jack* säger "troubled" höjer han på ena ögonbrynet. Hans framåtlutande kroppsspråk, teatraliska betoningar och ögonmimik konnoterar att han på ett överdrivet sätt försöker vara förstående. Hon tittar ner på honom, upp igen – flackar lite med blicken, grimasera lätt med munnen innan hon fäster blicken i fjärran och säger - *I just thought I'd be married by now. I'm so ready to be married*. Henne tonfall är dämpat, och hennes röst ostabil vi konnoterar detta till att hon inte riktigt är gråtfärdig men nästan. I nästa mening när hon säger – *I was so sure of it*, är tonfallet ännu mer dämpat som om hon nästan pratade för sig själv. Under slutet av denna replik ser vi *Jack* från sedan hans ansikte i fokus och bara *Elizabeths* läppar och haka. Han har en rynka mellan ögonbrynen, lätt uppspärrade ögon, munnen lite lätt öppen och hans läpp rycker till, blicken riktad mot vad som skulle kunna vara hennes urringning vilket vi tycker konnoterar är en bladning mellan chockad över det han hör, oro och koncentration. När hon säger *married* höjer han vänster ögonbryn. Det sista ordet hon säger tittar han ner, stänger munnen och korkar av romflaskan och ger den till henne vänster hand, blicken riktad på henne. Hon tittar med en ögonblicks tvekan på flaskan innan hon tar den med höger hand, hon låter vänster hand ligga kvar i knät medan hon tar en klunk. Ögonbrynen är lätt rynkade och ansiktet allvarligt, sammanbitet vilket med vad hon säger och hennes sätt att säga det på konnoterar att hon är olycklig över situationen.

Jack tar åter till orda lite trevande och försiktigt - *You know...* säger han och grimaserar lite med munnen, visar tänderna, tittar ner och harklar sig medan han lutar sig bakåt ifrån henne för att ta sats, hasa sig upp någon centimeter och titta på henne samtidigt som han fortsätter meningen, *Elizabeth* fingrar på sina fingrar - *Lizzy... I am... captain of a ship...* *Elizabeth* "ryggar" tillbaka något vid att kallas *Lizzy* och vänder ner blicken mot honom med en lätt rynka mellan ögonbrynen. Vilket konnoterar ett ifrågasättande av hans ord. Han är nu lutat närmare henne men samtidigt underifrån, han tittar först på henne höjer och sänker blicken. Innan ljudet från munnen kommer då han säger - *i am* håller han munnen öppen för att fatta sig till att börja prata/ta sats för att sedan när han säger - *captain of a ship* titta utåt och svepa med vänster arm och forma handen i en cirkelformad mjuk rörelse som konnoterar att han visar upp sitt skepp. Hela tiden har han en stolt hållning. *Elizabeth* *sneglar* åt vänster, försöker luta sig lite åt samma håll, samtidigt som hon drar efter andan och öppnar munnen lite - *And being captain of a ship, I could in fact perform a... marriage* hela sekvensen är *Jacks* ögon och ögonbryn väldigt talande, de rör sig väldigt mycket upp och ner, båda ögonbrynen eller ett utav dem, han tittar upp och ned växelvis innan han säger *marriage*, då han lyfter upp ögonen lite kisande mot henne, på ordet *marrigae* artikulerar han med hela munnen, detta konnoterar vi till en överdriven dramatik, teatraliskt utspel men som från hans sida lika gärna kan innebära försök till manipulation då vi inte tror att han är ute efter att ironisera.

I början av meningen är han lite tveksam i orden och laddar både genom att luta sig bakåt och ta sats lite mot henne och genom att forma munnen utan att det kommer ljud vilket konnoterar en viss osäkerhet men också kan spela på hans förkärlek för dramatik. Ju mer han har sagt av meningen desto mer övertygad och stolt verkar han för att på de sista orden komma ned i den viskande/väsande ton vi tidigare konnoterat till manipulativitet – *Right here* väser han fram med hes och lite sammanpressad röst fortfarande med blicken fäst på henne, han lyfter på båda ögonbrynen. Av *Elizabeth* ser vi bara lite av hackan och munnen i profil, men en lätta vridning mot honom. - *Right on this deck* säger han och tittar nedåt och sveper med blicken över golvet, höjer lite på ögonbrynen och spärrar lite på ögonen - *right...* tittar han upp igen, och lutar sig närmare henne, väser/viskar fram – *now*. Åter igen betonar han sista ordet genom att öppna munnen lite mer då han säger det. *Elizabeth* som hela sekvensen tittat ned på honom med en skeptisk min, grimaserar med stängd mun, blundar till och ryggar lite tillbaka. Hon öppnar munnen i en förolämpad lätt flämtning och blänger med lite förakt ner på honom, fortfarande med halvöppen mun och lätt rynkade ögonbryn, innan hon något ögonblick senare med höger arm häftigt så det klunkar till i romflaskan ger den till *Jack* som hela tiden tittar upp på henne och tar emot den. Allt detta tillsammans konnoterar att hon känner sig lite förolämpad av hans framfart. *Jack* tittar upp på henne, grimaserar lätt.

Hon reser sig upp och kommer igång med ett språng och säger med bestämd men ändå neutral röst - *No, thank you* och fortsätter gå mot relingen med bestämda steg. Han följer henne med blicken, mungiporna nedåt och ögonbrynen nedåt i en min som konnoterar oförstående. - *Why not?*”Säger han sedan medan han reser sig upp genom att häva sig lätt med höger hand på trappträcket som är fri från romflaskan, armen med rom håller han framför sig. Så fort han kommit på fötter sätter han höger hand med en lätt vinkling i armbågen i hölstret/byxlinningen - *We are very much alike, you and I. I and you. Us*. Rösten låter säker och självklar. *Elizabeth* har stannat vid relingen, ses snett framifrån se ut över havet. *Jack* kommer småspringande med snabba graciösa steg bakom, byter arm för rommen medan han går och tar tag i ett rep med utsträckt arm, han stannar någon meter bakom *Elizabeth*. På sista ordet - *us* svajar han till eller om det är hela hållningen som är svajig, han betonar också *us*. Han står nu och tittar rakt på henne bakifrån. *Elizabeth* svarar - *Oh. Except for a sense of honor, and decency and a moral center. And personal hygiene*. Hon pratar snabbt och hårt men med en viss tvekan som vi konnoterar till att det som tidigare visat sig vara att hon känner sig förolämpad av *Jack* fortsätter här men mer i form av lätt ilska. Den tveksamhet hon förmedlar konnoterar vi just till ilska, då den i tempot hon säger meningen och med den hårdhet hon har på rösten mer blir en tvekan förman är så arg att man inte riktigt vet vad man ska säga härnäst. Hon tittar först utåt men för varje sak hon säger vrider hon sig lite mer bakåt mot honom med huvudet. Hennes ansikte är spänt, ögonen helt öppna men hon låter blickar snabbt mellan vänster och höger, munnen är lite öppen så man ser tänderna när hon pratar vilket förstärker att hon är irriterad. När hon pratar om hans bristande hygien ser hon på honom uppifrån och ner med samma ansiktsuttryck som innan men med en lätt rynkad näsa, vilket vi konnoterar till att hon är lite äcklad och genom att titta på honom uppifrån och ned är det som att det innefattar hela hans uppenbarelse. Efter hon har sagt det sista vänder hon sig utåt igen mot havet, snörper ihop munnen för att sedan öppna den lite igen. Hennes ansiktsuttryck är lätt spänt

och mellan ögonen har hon en lätt rynka. Dessa dennotativa tecken tycker vi konnoterar att hon är irriterad. *Jack* som rynkar ögonbrynen lite mer för varje sak hon säger ser förundrat lite ner på golvet de sista ord hon säger för att sedan lyfta på vänster arm och luktar under den innan han svarar – *Trifles* med ett leende. Detta tycker vi konnoterar att han tar in det hon säger och snabbt låter sig testa saken genom att lukta själv, men snabbt tar kommandot med självsäkerhet. Därefter tar han några steg framåt, håller fortfarande i repet.

Nu börjar lite musik i bakgrunden, musik som bäst kan beskrivas som lite hoppig men ändå inte glad, så säger *Jack*, - *You will come over to my side, I know it*. När han yttrar dessa ord låter lugn och saklig på rösten, särskilt sista orden. Vilket konnoterar självsäkerhet och rationalitet. Han byter rep kommer runt henne på sidan, rak arm på armlängdsavstånd, tittar rakt på henne, men självsäker min, men lätt rynkade ögonbryn.. Långsamt för/lutar han huvudet närmare hennes, fortfarande rynka mellan ögonbrynen. Medan *Jack* lutar sig framåt mot henne säger hon – *You seem very certain* och slänger en blick på honom, hennes ögon är lite kisande och munnen stängd vilket ger ett intryck av att hon menar blänger på honom, innan hon åter tittar ut på havet. Rösten är i ett normalläge med en saklig ton. *Jack* svarar - *One word love* här lutar sig lite närmare .. *curiosity. You long for freedom. You long to do what you want to do because you want it* under meningens gång *Kisar* och spärrar upp ögonen om vartannat, ser manipulerande ut. Rösten är låg och viskande vilket förstärker känslan av hans försök till manipulation.

Elizabeth tittar utåt men sneglar mot honom när han pratar och flackar lite med blicken vilket konnoterar att hon försöker hänga med på vad han säger. När han säger det sista - *because you want it* då hon gör en liten huvudrörelse som tyder på reaktion, och sneglar åt andra hållet från honom på det hela taget ser hon frågande ut - *To act on selfish impulse. You want to see what it's like. Elizabeth* har efter lite flackande med blicken vänt huvudet och blicken mot *Jack* som bakar lite bakåt fortfarande med armlängds avstånd hållandes i repet, tittar på henne, ser övertygad ut, ler lite när han säger "what its like" ingen rynka mellan ögonbrynen - *One day, you won't be able to resist* han släpper taget om repet, har höjt upp hakan något vilket vi tillsammans med talet konnoterar självsäkerhet på att han har rätt.

Elizabeth står nu halvt vänd inåt, armen och handen vänster på räcket, tittar på *Jack*, med lite snörpt mun, och rak blick, som spänner tag i honom lite - *Why doesn't your Compass work?* Nu stannar också musiken. Att hon byter samtalsämne tycker vi tillsammans med hennes flackande blick och frågande uttryck under *Jacks* replik tyder på att hon kände sig osäker och härmed överrumplar honom med ämnesskiftning för att återta kontrollen. *Jack* som sett väldigt nöjd ut med sitt tal, rynkar kraftigt på ögonbrynen, snörper ihop munnen, grimaserar, tittar utåt över havet vilket vi tycker konnoterar att han blivit förnärad och störd i den dialog som innan varit, överrumplad. Att musiken också stannar här tycker vi förstärker att de nu är skilda roller och hon som har kommandot. Han svarar - *Uh my Compass works fine* här skiftar hans röst från viskande till mer normalt tonläge men med en viss överdriven artikulation och sammanbitenhet på orden som vi inte upplevde i meningen innan, tillsammans konnoterar det snobbighet och att han känner sig. Han tittar ner och grimaserar lätt

genom att rynka på munnen och snabbt spärra upp ögonen, kroppen svänger lite åt höger som om han tvekar och tänker om han ska gå iväg från situationen innan han återtar position mot *Elizabeth*. *Elizabeth* står i samma position, men vänster arm i sidan, överkroppen lät krökt från *Jack*, ihopsjunkna lutande överkropp ser avslappnad ut men underifrån vilket vi tycker konnoterar att hon känner sig bekväm och har lite övertag. *Jack* som på den denotativa nivån står mer upprätt utan några händer i sidorna tolkar vi i sammanhanget med vad som sägs och hur att han är mer ur balans och i en mer sårbar situation med hela kroppen öppen.

Elizabeth tar nu kommandot tillbaka till den ursprungliga dialogen och musiken som spelades innan då *Jack* höll samma slags monolog fortsätter - *Because you and I are alike, and there will come a moment when you have a chance to show it. To do the right thing.* Hon säger repliken med ett normalt tonläge dock med en viss hårdhet och driv i orden då kommer ur henne utan tvekan, vilket vi konnoterar till att hon är rationell och saklig och innehavaren av kontroll. *Jack* svarar - *I love those moments*, med en röst som börjar i normalläge. Han tittar på henne och tar några steg åt sedan fortfarande med huvudet vänt mot henne, hon böjer sig ytterligare lite framåt med huvudet och utåt med kroppen. Han fortsätter sedan - *I like to wave at them as they pass by* medan han gör för han en liten vinkning och ler, i dessa sista ord är tonläget lite högre och i och med den snabba växlingen mellan normalläge till lite högre tillsammans med det övriga kroppsspråket konnoterar vi att han är lite ironisk. Han stannar vid relingen några steg bort tittar ut mot havet. Musiken har nu övergått till ett mjukare parti, mer flödande, *Elizabeth* flinar till i bakgrunden börjar sedan gå efter och säger - *You'll have the chance to do something...* Hennes röst är nu mer mjuk och inte lika drivande och aggressiv. Hon kommer med snabba steg efter honom, tar tag i relingen med båda händerna gör en gungning fram. Tittar rakt ut. Pratar med honom med en viss mjukhet i rösten om man jämför med tidigare, hoppfullt fortsätter hon - *something courageous*, hon ler lite och trummar 4 gånger mot relingen, biter sig lite lätt i läppen - *And when you do, you'll discover something:* hon vänder huvudet snett upp mot honom, han tittar tillbaka, med ögon som inte har några kisningar eller spelningar upp och ned utan får en mer äkthet, men frågande och lite skeptiskt. *Elizabeth* fortsätter med samma mjuka röst - *that you're a good man*. Hela hennes kroppsspråk, leende och vad hon säger tycker vi antyder på att hon har mjuknat lite mot *Jack* och ändå ser något i honom som hon trots allt har tilltro till. *Jack* svarar - *All evidence to the contrary* svarar med ett leende och tittar utåt över havet. Även *Elizabeth* ler, även om hennes leende ser mer sensuellt och flirtigt än glatt ut då hon samtidigt har lite lätt kisande ögon och mer stängd än öppen mun. Hon skrattar till med en suck, ler större, kisar med ögonen. *Jack* ser avslappnad ut i ansiktet, tittar ned snabbt. Deras ordnabb verkar i sammanhanget mer framstå som en rolig lek mellan de två.

Elizabeth fortsätter - *I have faith in you. Want to know why?* Nu övergår bakgrundsmusiken igen till ursprunget, den mer hoppiga och uppnosiga melodin. Hon tittar på honom, vänder sig utåt med kroppen med händerna på relingen bakom henne, raka armar, förflyttar sig närmare honom i ett svep. *Jack* svarar - *Do tell dearie.* *Elizabeth* har förflyttat sig så hon hamnat framför honom, händerna på relingen bakom sig, han tittar på havet och hon har ett stängt leende och kisande ögon. Med ett mjukt tonfall på rösten säger hon - *Curiosity. You're going to want it.* hon kommer närmare honom med

ansiktet, har hakan uppåt. Med samma mjukhet i rösten nästan viskar hon fram orden. Tillsammans med att hon fysiskt förflyttat sig närmare och närmare konnoterar vi sekvensen som att hon nu flirtar med honom. Han sneglar ned på henne med en rynka mellan ögonbrynen, vilket vi tolkar som att han är lätt förbryllad. Hon fortsätter med samma tonläge - *A chance to be admired. And gain the rewards that follow* han lutar sitt ansikte mer mot hennes, hon ler till pratar med mer öppen mun, han öppnar sin lite mer - *You won't be able to resist.* Jack får ryckningar i överläppen och näsan som vi tolkar som att han har svårt att hålla sig från att inte direkt kasta sig över henne. - *You're going to want to know... what it tastes like* fortsätter hon med ett lite mer viskande tonfall som vi konnoterar till att hon är förförisk och utmanande, vilket förstärks av det korta avståndet som nu är mellan deras läppar. Hon har kommit närmare med sitt ansikte så att de nästan snuddar varandras läppar, både kisar med ögonen, och har halvöppna munnar. *Jack* spärrar upp ögonen mer igen, tittar inte direkt på henne, formar munnen till ett O och tar sats igen innan det kommer ljud- *I do want to know what it tastes like.* Hon släpper positionen och går snett åt sedan vänd med ansiktet och halva kroppen mot honom, han går vänd mot henne. Fortfarande nära honom fortsätter hon med utmanande röst - *But - seeing as you're a good man I know you will never put...* han tar vänster hand upp mot hennes kind och smeker hakan och nedre kinden med pekfingret, hon har lyft upp ansiktet mot honom som om hon skulle blåsa luft rätt in i hans näsborrar, hon har nästan slutna ögon, *Jack* tittar rakt på henne och hon fortsätter - *...me in a position that would compromise my honor.* Hans hand snuddar nu vid hennes hår, de båda har sänkt ansiktena lite och är centimetrar från att nudda varandras läppar. *Elizabeths* röst är mjuk, säker, sensuell, viskande, uppnosig precis när *Jack* lutar huvudet fram det lilla extra för att kunna kyssa *Elizabeth* så sneglar han ner på handen han har öppen vid henne käklinje, och spärrar upp ögonen och ser förskräckt ut. Musiken ökar i styrka och blir med dramatisk vilket konnoterar att det är något som förändras i scenen. Vinkeln ändras och vi får se svarta märket som visar att *Kracken* är nära ta form i hans handflata, *Elizabeth* kisar och har munnen öppen som att hon väntar på kyssen. Han tar förskräckt bort handen, knyter den och backar lite tillbaka med huvudet, han har munnen lite öppen på ena sidan så tänderna syns, han vänder bort blicken men sneglar mot handen i tre steg med en djup rynka mellan ögonbrynen vilket tillsammans konnoterar att han är förskräckt men ändå vill se om han såg rätt.

Elizabeth flackar lätt med blicken, suckar till och stänger munnen, samt backar tillbaka lite hon med innan hon säger/viskar - *I'm proud of you, Jack.* Hennes övriga ansiktsuttryck förstärker dock inte vad hon säger, hon ser inte nöjd ut. . Han har rynka mellan ögonbrynen och tittar rakt på varandra innan någon från besättningen som befinner sig ur bild ropar – *Land ho!* Både *Jack* och *Elizabeth* tittar inåt däck. Musiken övergår nu i filmernas ledmotiv. *Jack* reagerar genom att rycka till och rygga lite bakåt. Hans ansikte är på den denotativa nivån visar en rädsla eller oro. *Elizabeth* går snabbt ur bild mot var ljudet kom från.

Utseende

På den denotativa nivån har *Jack* ett par knähöga sjörövarstövlar med slag. Beiga eller bruna byxor. Ett brett brunt skärp, ett blått bälte under det bruna med två påsar hängandes på vardera sida. Över det bruna skärpet har han ett vitt bälte i tyg som hänger ned på ena sidan. Vidare har han en vit skjorta

med v-ring, puffiga ärmar. Över skjortan har han en brun oknäppt väst av längre modell. Skärpen sitter över denna väst. Det i klädseln som konnoterar till pirat är stövlarna och bältena. I övrigt skulle hans klädsel lika gärna kunna sitta på vilken annan medelklassman som helst. Det är accessoarer som gör det samt hans övriga utsmyckning. Han har också här sitt hår nedsläppt med rastafälator och pärlor i håret samt sin röda lite urtvättade bandana över hjässan. Det är främst dessa attribut som konnoterar till att han är pirat. Han har svart lite sotigt smink under ögonen och på ögonlocken. Han har mustasch och hakskägg samt två skägglåtor mitt på hakan som går ner cirka 5 centimeter.

Elizabeth är i den här scenen klädd som en pojke/man. Hon har höga stövlar med slag, mörka byxor, vit skjorta med puffiga ärmar och med mindre v-ring än *Jack*, en väst i brunrandigt som är av lite längre modell, knäppt ej, öppen. Hennes kläder är hela och rena, hon ser prydd ut men de är inte extraordinära. Både byxa och väst har jordnära färger. På huvudet över sitt långa utsläppta hår har hon en svart trekantig hatt, vilken konnoterar flottan. Runt midjan har hon ett svart läderbälte och snett över bröstet hänger ett svart läderbälte som håller upp läderhölstret på höften. Vi vet att hon klätt ut sig som man för att ta sig ombord på *Jacks* skepp då de lämnade hamnen i *Tortuga*. Hennes klädsel konnoterar på så vis att hon delvis måste låtsas vara någon annan för att göra det hennes hjärta säger henne. Som överklasskvinna är inte ombord på ett skepp på väg mot missioner, varken med eller utan pirater, en lämplig plats för henne. Hennes förklädnad gör det mer möjligt, även om hennes utklädnad mer spelade roll innan hon kom ombord. Här har hon håret utsläppt och alla tycks veta att hon är hon. *Elizabeth* har inget utmärkande smink. Hon har en jordnära brun/beige färg på ögonlocken och läpparna i blekrosa.

Kameravinkel

I första vinkeln när vi ser *Elizabeth* sittandes på trappan är kameran vinklad upp mot henne från sidan. När *Jack* kommer och slår sig ner lite under henne är kameran varken vinklad uppåt eller nedåt. Kameravinkeln fortsätter att vara mer i mellanhöjd fram till dess att *Jack* och *Elizabeth* står mitt emot varandra och hon utmanar honom att inte göra något som skulle sätta hennes heder på prov. Då är kameran mer tydligt vinklad lågt på henne när det är hon som pratar och mer högt på honom när det är han som pratar, så ser det ut som att kameran helt enkelt ser från bådas perspektiv då hon är kortare. Men det går inte att bortse från att kameravinkeln ändå tyder på ett maktförhållande mellan olika karaktärer och denna aspekt bör därför beaktas. Då *Elizabeth* då enligt kameran är i underläge när hon står nära *Jack* konnoterar då att hon är i underläge. Men med tanke på att det är hon som i stora delar av scenen manipulerar honom och inte tvärtom försvagas kameravinklens betydelse.

Analys

I scenen mellan *Elizabeth* och *Jack* växlar det hela tiden mellan de två om vem som har kommandot och kan manipulera den andre dit den vill. *Jack* försöker få *Elizabeth* att förstå likheterna mellan dem ur hans synvinkel och att de skulle passa så bra ihop. Vilket *Elizabeth* som vi sett genom ansiktsuttryck, kroppsspråk och det hon säger för att underminera honom om hans svagheter inte låter sig manipuleras av. Däremot talar det emot det faktum att hon ändå känner sig tvungen att försöka överrumpla honom genom att helt bryta samtalsämnet då hon frågar honom varför inte hans

kompass fungerar. Denna skiftning gör att hon får kontrollen och snabbt kan skifta tillbaka till ursprungämnet då hon försöker tala om för honom att han är som henne innerst inne. *Elizabeths* femininitet i den här scenen är inte statisk. De tecken som placerar henne hos den hegemoniska femininiteten är att hon trots sina manliga kläder har sitt långa hår utsläppt har diskret med smink och ett trevligt utseende. Hon har förutom kläderna ett starkt kvinnligt uttryck. När hon i början av scenen måste hantera *Jacks* närmanden sörjer hon över att hon inte är gift med *Will* vill vi placera henne mer i madonnakategorin. Hennes lycka hänger på att hon skulle vara gift med en man vilket konnoterar osjälvständighet. *Elizabeth* gör sedan en övergång till horan då hon tar kommandot och nästan lyckas manipulera honom till att kyssa henne.

Här spelar hon på sin sexualitet och sensualitet och med tanke på att hon inte har något att vinna på att han skulle kyssa henne och att hon är trolovad med *Will* sätter henne här i en situation där hon skulle kunna betraktas som lösaktig som släpper *Jack* så nära inpå. Vi får heller inte veta hur hon skulle reagera om han kysst henne i den här scenen vilket på sätt och vis gör det lättare för oss att placera in *Elizabeths* beteende i den hegemoniska femininiteten. Då den hegemoniska femininiteten befinner sig mellan horan och madonnan vilket *Elizabeth* också gör med hennes växlingar mellan de båda. Hon visar sig väldigt sårbar och ledsen just över kärleken till *Will* i början av scenen för att i slutet nästan bli kysst av *Jack*. Varför hon nästan låter det ske är antingen att hon innerst inne vill det eller att det är hennes vapen mot *Jack* att lyckas manipulera honom dit hon vill. Om hennes syfte är att manipulera är snarare än att fylla ett eget kärleksbehov ser vi dock en brytning mot den hegemoniska femininiteten, då manipulationen innebär att hon har övertaget och blir ett hot mot maskuliniteten. *Jack* som däremot låter sig manipuleras av en kvinna hamnar då i underläge. Även om det är han som tog första initiativet så var det på hennes kommando de kom i situationen att nästan kysser varandra. Hon är den drivande som få honom dit hon vill. Att det dock är han som (om än ofrivilligt) stoppar kyssten gör att han återtar kommandot och blir den som lämnar henne hängande i luften.

Jack är i den här scenen också ute på en skör balansgång. Han uttrycker ingen stark hegemonisk maskulinitet annat än att han själv från topp till botten är säker på sig själv och innehar ett fantastiskt självförtroende. Det är egentligen detta självförtroende som räddar honom från att vara underordnad. Hans hållning är stolt och hans tal är i början drivande. Hans delvis överdrivna och dramatiska spel med ansiktet och talet gör att han skulle kunna placeras i kategorin för de underordnade, där dessa attribut skulle förklaras feminina. Han lyckas hålla sig från att tippa över i denna kategori genom att som vi tidigare nämnt själv se sig som en riktig åtråvärd man men också genom att *Elizabeth* faktiskt oberoende av orsak nästan låter sig kyssas av honom. Det gör att han som man också erkänt har någonting som attraherar det motsatta könet. Då den hegemoniska maskuliniteten och patriarkatet i övrigt delvis upprätthålls av heteronormativiteten blir denna heterosexuella handling ett tecken för just både *Jacks* och *Elizabeths* heterosexualitet. Hans mer underordnade feminina sidor blir därför underordnade heteronormen vilken han genom att nästan få kyssa *Elizabeth* lever upp till. Att det är han som låter sig hejdas av märket i handen skulle kunna tolkas som ett kliv tillbaka till de underordnade men det kan också ses som ett tecken på hegemonisk maskulinitet då han i den

sekvensen ser märket och avbryter kyssandet av rationella skäl vilket är ett av de framträdande dragen en bärare av hegemonisk maskulinitet ska inneha.

4.3.3 Händelse 2: Vardagliga händelser med män. Scen 3: Will och Jack

Steg 1 - Övergripande

Vilka personer?

Will Turner och Jack Sparrow

Vad händer i scenen?

Jack befinner sig i fängelset i Port Royal. *Elizabeth* har försvunnit med Svarta pärlan. *Will* försöker få *Norrington* att följa efter *Svarta pärlan*. Men då *Norrington* nekar tar han sig ner till fängelset för att söka hjälp hos *Jack* för att hitta henne. Väl i fängelset

Steg 2 – Lite djupare

Personernas förhållande till varandra

Will och Jack har ingen relation som de vet om ännu, men Jack har varit ombord på Svarta pärlan samtidigt som Wills pappa. De har innan Jack kastats i fängelset mötts i en svärduell. MER. De har också mötts i en svärduell tidigare.

Spänning/konflikt

Will måste bryta mot lagen och sin moral för att få hjälp i sitt sökande efter *Elizabeth*. Han måste frita *Jack* som han föraktar då denne är en rival och pirat. Konflikten ligger i att de tidigare duellerat och *Wills* förakt men för *Jack* som ändå inte verkar tro att *Will* ska kunna hjälpa honom ut ur fängelset ligger konflikten i just detta att han är på insidan och inte utsidan.

Steg 3 - Djupgående

Kroppsspråk och Ljus

Jack står i början av scenen innanför gallret i sin fängelsecell och försöker med båda händerna lirka upp låset på utsidan av gallret. Han står lite snett bakom låset och tittar koncentrerat på det samtidigt som han viskar – *come on*. Eller dylikt. Han hejdar sina rörelser när han hör att dörren gnissla och öppnas och hans blick vänds snabbt dit och han kastar sig sedan bakåt. I bild ser vi ett par snabba fötter springa ned för trappan, det är *Will* som med snabba steg tar sig fram till gallret, han stannar någon meter från gallret och sätter ena handen i sidan och den andra handen på sitt svärdshölje och säger – *You, Sparrow!* Med en liten andfädd röst och hårt snabbt tonfall vilket vi konnoterar till aggressivitet. Att han har andan lätt i halsen konnoterar fysisk ansträngning och en lätt stress, tidspress som förstärks av de snabba stegen. Vi ser nu *Jack* ligga ned på golvet som är täckt av halm. Han har höger arm vinklad i nästan 90 grader med handen uppåt en bit från kroppen, och vänster arm ligger rätt ut, han har vänster vad över höger smalben. Detta är den denotativa nivån som konnoterar att han ligger ned och vilar till synnerligen oberörd. När *Will* sagt – *You Sparrow*, lyfter han bara huvudet utan att röra resten av kroppen och säger – *Aye!*

Nu ser vi *Will* snett från i sidan i närbild, han fortsätter prata med samma tonläge, lite stressad och pressad - *You are familiar with that ship? the Black Pearl?* Varpå *Jack* lägger ned huvudet igen och svarar stirrandes upp i taket med en likgiltig röst - *I've heard of it* varpå *Will* snabbt fortsätter - *Where does it make berth?* med samma snabba och drivande röst. *Jack* lyfter på huvudet igen men låter fortfarande resten av kroppen ligga still och svarar med ett lite högre röstläge som låter lite förnärmad - *Where does it make berth?* Han lägger sedan ned vänster arm rakt ut och säger - *Have you not heard the stories?* Med en mer ifrågasättande ton, han lyfter därefter vänster underarm rakt upp och lägger ned huvudet medan han fortsätter tala och låter vänster hand cirkulerandes ett varv med handleden i en "dirigentrörelse" och fortsätter - *Captain Barbossa and his crew of miscreants sail from the dreaded Isla de Muerta*, medan han talar rör sig hans vänster hand i lätta små cirklar vilket vi tycker konnoterar stereotyp femininitet. Vill man vara lite fjollig viftar man lite på handen såsom *Jack* återkommande gör. - *It's an island that cannot be found* fortsätter han, efter denna rad lyfter han på huvudet och för vänster handen med en piruett, tummen och pekfingeret emot varandra uppåt och säger med mer mjukare och lockande tonfall - *except by those who already know where it is* under denna sluttamp på meningen rör han flera gånger med vänster hand fortfarande med pekfingeret och tummen ihop i dirigentrörelser och ler ett litet leende som tillsammans med hans kroppsspråk och sätt att tala låter oss veta att han är en av dem. *Jacks* viskande/väsande tonfall som är återkommande skulle kunna konnotera hotfullhet, men då hans röst som inte är arg och hans berättande gör att det snarare konnoterar en inlevelse eller som vi diskuterat - manipulation. När han viskar tycker vi att det konnoterar manipulation, att försöka visa sig viktig, han vet något ni inte vet. Talet blir med de här växlingarna ett förtydligande av *Jack* som person, med tidvis dramatiska rörelser och utspel.

Will står lite närmare gallret nu och tittar ned på *Jack* och säger i resonerande ton - *The ship's real enough. Therefore its anchorage must be a real place*, här hårdnar tonläget lite för att slutligen vid sista frasen låta hotande och aggressivt, blicken på den denotativa nivån är öppen och riktad, han flackar inte med blicken, detta konnoterar ytterligare aggressivitet och målmedvetenhet. Han tittar rakt på *Jack* och säger - *Where is it?* *Jack* ligger och studerar sina naglar på vänster hand, vilket konnoterar en oberördhet och säger med lite frågande men mer likgiltig ton - *Why ask me?* Varpå *Will* svarar sedd från sidan med lite mer distans - *Because you are a pirate*, på det sista tittar han ned lite grann och rösten låter lite mjukare men logisk? Detta tycker vi konnoterar på att han kommer ihåg att det faktiskt är en pirat han diskuterar med, en person han lärt sig förakta och det ser ut som om han skäms och inte vill se *Jack* i ögonen. *Jack* studerar fortfarande vänster hans naglar, drar ihop fingrarna mot en bit mot hakan och säger med lite viskande retsam ton - *And you want to turn pirate yourself, is that it?* Samtidigt som han lyfter på huvudet lite och tittar på *Will* som reagerar direkt genom att i en rörelse ta tag i gallret och föra huvudet närmare som på den denotativa nivån blir en snabb och kraftig rörelse vilket vi tolkar som att *Jack* här trampar på en öm tå, han stirrar med samma öppna men aggressiva blick på *Jack*, munnen rycker lite i överläppen innan han pressar fram - *Never!* *Jack* har återigen lagt ned huvudet och återupptagit studerandet av sina naglar, tillsynes oberörd. Åter skiftar fokus till *Will* från sidan, han har båda händerna på armlängds avstånd från gallret de håller tag

i, han är tyst tittar ner och ser ut att bita sig i underläppen och skjuter ifrån med höger arm i en ryckning, sätter den på höften men låter vänster hand vila kvar på gallret, han tittar upp igen och på *Jack* då han säger med en lugnare ton och lätt flackande blick – *They took Miss Swan*, i samma andetag som han tar ned också vänster arm och placerar på höften. *Jack* svarar med ett glatt? – *Oh!* Utanför bild, när han i klippet efteråt syns i bild har han tagit sats upp med båda händernas handflator uppåt för att därpå hamna i halvliggande ställning på båda armbågarna och lite korsade ben vilket vi konnoterar till feminitet, medan han fortsätter meningen – *So it is that you found a girl... I see.* Hans kroppsspråk konnoterar tillsammans med tonläget att han blir lite intresserad av det *Will* säger när han far upp på armbågarna efter att *Will* sagt att piraterna har *Elizabeth* det är först nu *Jack* förstår *Wills* syfte med att komma till honom i fångelset och kan spela på att han har kunskap *Will* vill åt. När han i slutet av meningen tittar på *Will* har han hakan lyft uppåt lite uppåt vilket vi konnoterar till nosighet och överlägsenhet.

Vi ser nu åter *Will* i bild snett framifrån, som med en stadig blick på *Jack* med en sammanpressad mun som vi konnoterar till att han är provocerad. *Jack* fortsätter med lite lägre röst och ljusare tonläge som vi tycker låter förlöjligande vilket konnoterar att ha gör narr av *Wills* tro i att rädda *Elizabeth* – *Well if you are intending to hasten to her rescue and so win the fair ladys heart...* här rör han lite på huvudet och på *fair lady* lyfter han på ögonbryne och rynkar snabbt näsan medan han tittar hela tiden på *Will* och fortsätter med en mer viskande/väsande röst – *...you 'll have to do it alone, mate.* under den sista meningen viker han under ett ögonblick ned blicken samtidigt som hans ansikte förblir upprätt varpå han ler ett stelt leende som vi konnoterar till att han är ironisk, vilket vi tillsammans med vad han säger och hur han säger det konnoterar till en viss snobbighet. Meningen avslutar han – *I see no profit in it for me.* med en mer väsande med en saklig ton vilket vi tycker konnoterar rationalitet. *Will* tvekar något innan han med en mer förtroendeinriktad röst säger – *I can get you out of here.* *Jack* som fortfarande ligger kvar i samma ställning säger konstaterande – *How's that? The key run's of,* samtidigt som han gör en nickning i den riktning som hunden vilken hade nyckeln i en tidigare scen sprang ut. *Will* rör sig lite bakåt, kollar upp och ned samt åt sidorna på gallret och säger med tempo i rösten – *I helped building this cells.* tar tag med vänster arm på gallret. Att hans tempo och också tonläge förändras här tycker vi konnoterar att *Will* är lite exalterad och känner att han har kommit på något, han fortsätter meningen – *These are half-pin barrel hinges.* I samma andetag snor han runt med kroppen mot väggen bakom sig, börjar slamra med något. *Jack* ligger ännu ner på golvet halvt upprätt, böjer lite på huvudet åt sidan och kisar lite lätt med ögonen som på den konnotativa nivån vi tolkar som en viss nyfikenhet, man ser att han drar med tungan på insidan av kinden, rullar lite uppåt med ögonen med en rynka mellan ögonbrynen samtidigt som han böjer ned huvudet lite lätt, tittar koncentrerat på *Will* som lyft upp en träbänk mot gallret samtidigt som han pratar snabbt och säkert - *With the right leverage and the proper application of strength the door will lift free.* det sista *free* säger han med ett leende som tillsammans med tonen på rösten konnoterar att han är lite nöjd med det han är på väg att göra, han tittar här rakt på *Jack* med händerna laddade på bänken för att lyfta den uppåt.

Nu ser vi igen *Jack* på golvet med båda knäna i 90 graders vinkel, några sekunders tystnad sedan säger han och tittar upp mot *Will* med lite illmarig blick – *What`s your name?* *Will* svarar med blicken på *Jack* – *Will Turner*. *Jack* tittar någon sekund rakt på *Will* med hakan i vädret innan han gör en rörelse upp till sittande med blicken hela tiden fast på *Will* – *That will be short for William i imagine? Good, strong name*. säger han samtidigt som han tittar nedåt för att lyfta blicken igen då han säger – *No doubt, name from your father, eh?* Han gör under den sista delen av meningen en liten gungning/lutning bakåt i kroppen med hakan upp mot taket. Hans röst är inte frågande utan snarare ett konstaterande vilket vi konnoterar till att här är lite besserwisser och fårar något han redan vet svaret på för att provocera *Will*. Tillsammans med hans uppnosiga kroppsspråk konnoterar att han återigen har kontroll/vet någonting som *Will* inte gör. *Will* tittar med en lätt rynka mellan ögonbrynen ned på honom med en förbryllad min och säger långsamt med sakligt – *Yes*. *Jack* säger – *Uhh uh uh* som med en aha upplevelse feeling i det hela, tittar ned i golvet tar tag med händerna i golvet och börjar ta sig uppåt, på – *Well Mr Turner, I've changed my mind* tittar han uppåt på *Will* med ett litet stelt? Leende igen, tittar åter ned och upp tills han står mittemot *Will* på andra sidan gallret - *If you spring me from this cell I swear on pain of death I shall take you to the Black Pearl and your bonny lass*. med väsande/viskande röst, manipulerande, ögon som kisar om vartannat - *Do we have an accord?* avslutas i mer saklig ton och sträcker ut handen genom gallret. *Will* ser fundersam ut med en rynka mellan ögonbrynen tittar ned på hans arm och tvekar någon sekund innan han fattar handen i ett slag och säger bestämt med ett litet leende eller min som pekar på att han är nöjd – *Agreed!* *Jack* upprepar och gör sedan en rörelse uppåt med båda armarna som en gest för att lyfta gallret och säger lite besvärat – *Get me out!* *Will* har backat bakåt och står bakom bänken som ligger på rygg vinklad uppåt han tar ett stadigt tag om ovansidan och ena benet och sin ena fot på andra, rycker till med kraft bakåt och gallret rycks med. *Will* tar tag i det och slänger ned det på marken med kraft säger sedan till *Jack* som tar sig ut lugnt och stillastående – *Hurry, someone would have heard that!* Hans tonläge och handling säger emot vad han säger, han står själv helt still. *Jack* tar några steg som ser ut att vara snabba stor tassa på tå steg och säger – *Not without my effects* så får vi se hur han tar tag i några nycklar som hänger på en krok.

Utseende

På den denotativa nivån är *Will* iklädd vita knästrumpor, knäkorta byxor i beiget, skor med liten klack i gråbeigt, ej höga. På överdelen har han en brun väst med många knappar men den är uppknäppt, en vit skjorta med djup v-ring och ärmen på höger sida uppkavlade till armvecket. På den andra sidan är ärmen mer pryddig nere vid handleden. *Wills* kläder på den konnotativa nivån kopplar vi till klass. Han har sparsamma och enkla kläder dock hela och rena vilket tyder på att han inte är av den högre klassen men samtidigt inte heller den lägsta. Han är en man på samhällets mellanskikt. Håret är bakåtkammat i en flätad tofs. I sidan har han ett brunt skärp i sidan med svärd i. Han har välvårdad mustasch och lite hakskägg och ansiktet är rent. Detta förstärker att han inte är en lägsta klassens man. Hans renliga och pryddiga intryck konnoterar också att han är en moralisk man som vill göra rätt inför lagen.

Jack å andra sidan har grå byxor, fötterna ser man inte. Han har en grå lång väst uppknäppt över den har han ett brett brunt läderskärp och över det skäret, ett vitt av tyg som hänger ned på ena sidan.

Hans skjorta är av samma modell som *Will*, vit med v-ring och puffiga ärmar. Skulle det inte vara för det breda skärpet i midjan, och det vita skärpet ovan skulle *Jacks* kläder kunna konnotera en man av samma klass som *Will*. Håret han har långt utsläppt, med lite rastafälator och smycken i och på toppen av hjässan en röd bandana med några pärlor på en tråd som utsmyckning hänger fram förstärker hans piratlook. Liksom guldtänderna som glimmar till i munnen och hans friserade skägg.

Kameravinkel

I den första sekvensen glider kameran i ögonhöjd från vänster in mot att få *Jack* i bild som försöker få upp låset till sin cell. När han sedan vid ljudet av dörren som öppnas slänger sig bakåt ser vi *Wills* ben komma ned för trappan, när han stannat framför gallret är kameran från sidan på *Will*. När han talar till *Jack* ser man *Jack* snett uppfån, som om kameran vore *Wills* ögon. Vinkeln på *Jack* är från detta perspektiv så länge han är liggandes på marken. Detta skulle kunna konnotera *Wills* överlägsenhet men då kameran är från sidan eller uppåt på *Will* som om det var från *Jacks* perspektiv skulle kameravinkeln enkelt kunna stå för deras ögon på varandra. Dessutom förstärks vår konnotation till att *Jack* inte är i underläge då han agerar lugnt och spelar på en likgiltighet, medan det är *Will* som är uppjagad och mer i desperat hjälp. *Jack* tror ändå inte att *Will* kan hjälpa honom. Då *Jack* sedan ställer sig upp är kameran lite nedåt på honom och lite uppåt på *Will* vilket återigen skulle kunna konnotera *Jacks* underlägsenhet. Men i nästa sekvens när kameran är från sidan ser vi att *Jack* är kortare än *Will* så kameravinkeln kan här också stå för att de helt enkelt vara deras respektive ögon. En annan tolkning vi inte vill missa är dock kameravinkelns eventuella betydelse att *Will* trots allt befinner sig på utsidan av gallret och därmed är en fri man, medan *Jack* sitter fängslad och *Will* därav har mer status än *Jack*. Som vi nämnt ovan är det dock *Jack* som genom sin lugna och likgiltiga attityd som framstår som mer överlägsen på ett psykologiskt plan och därmed förlorar kameravinkeln till *Jacks* nackdel lite av sitt värde.

Analys

Vi tycker att *Will* i den här scenen är i underläge gentemot *Jack*. Vilket vi baserar på att det är *Will* som framstår som mest desperat att få hjälp. Han har i som en sista utväg vänt sig till *Jack* vilken han tidigare duellerade mot och "vann" vilket gör att om hans sista utväg är den han minst av allt vill och ändå går dit, tyder det på *Jacks* överläge att kunna vägra att hjälpa honom. Visserligen hjälper *Will* *Jack* att ta sig ut från fängelset men det händer efter att *Will* förstår att det är det han måste göra för att komma någonstans med *Jack* och det är ingenting som *Jack* tror att *Will* kan. Därmed vinner *Jack* i överlägsenhet tack vare sin arrogans och spelade likgiltighet. *Will* är den som i scenen egentligen besitter de mest framträdande manliga idealen. Han rör sig kontrollerat, och snabbt, hans blick är nästan hela tiden stadig och tonfallet aggressivt och hårt. *Jack* däremot som växlar i tonfall, ligger ner som om han befann sig på en strand och studerar sina naglar framstår som mindre aktiv och därmed mindre manlig. Men som ovan diskuterats vinner *Jack* på att vara den som blir uppsökt för hjälp och inte tvärtom. Hans kompetens att kunna hjälpa *Will* undermineras inte. *Wills* är i det närmaste desperat att få hjälp.

Huruvida de kan sägas vara bärare av den hegemoniska maskuliniteten är inte helt lätt att säga. *Will* visar på handlingskraft då han efter att ha blivit nekad hjälp att finna *Elizabeth* från flottan själv försöker ordna det. Att han vänder sig till *Jack* trots sitt ogillande gentemot honom gör att han ses som rationell och driftig. Han är beredd att ta sig an en hel del han inte tycker om för att vara hjälten som finner *Elizabeth*. Samtidigt kan det ses som en svaghet eftersom han för att vara en hyperbärare av den hegemoniska maskuliniteten förmodligen skulle ha gett sig ut och beslagtagit ett eget skepp utan hjälp. En annan karaktär ur actionhjelteparadigmet skulle kanske ha handlat annorlunda. Bruce Wills karaktär *John McClane* i *Die Hard* kan vi tänka oss skulle ta sig ned till hamnen och stulit en båt själv för att ge sig på jakt efter *Elizabeth*, alternativt frita *Jack* direkt utan diskussion enbart i syfte att tvinga ur sig hans kunskap. *Jack* å sin sida kan inte placeras som underordnad då han i denna scen inte är särskilt feminin, han låtsas ligga oberörd på golvet då *Will* står och ber om hjälp vilket mellan dessa två män blir ett överläge. Att han förblir liggande stora delar av scenen konnoterar passivitet som är en tydlig koppling till den feminina sfären men i relation till att det genom tal och övrigt kroppsspråk är *Jack* som har det psykologiska övertaget tolkar vi ändå hans liggande ställning som en del i hans spelade oberördhet och därmed också spelade kontroll. Men det faktum att han faktiskt misslyckas med att själv ta sig ut från fängelset underminerar också denna oberördhet och han förblir i denna scen en bärare av den ambivalenta manlighet vi kom fram till i vår B-uppsats (Edlund & Kulle 2006).

4.3.4 Händelse 2: Vardagliga händelser med män. Scen 4: Norrington tar anställning

Steg 1 – Övergripande

Vilka personer?

I den här scenen är två huvudkaraktärer, en viktig bikaaktör samt ett antal statister med. Huvudkaraktärerna är *Jack Sparrow* och *James Norrington*. Bikaaktören är *Mr Gibbs*.

Vad händer i scenen?

Jack har fått chans att slippa undan sin skuld till *Davy Jones* genom att rekrytera 100 mannar till *Jones* besättning. *Jones* har redan *Will* så *Jack* behöver ytterligare 99 mannar. För att rekrytera dem befinner sig *Jack* och hans närmaste man *Mr Gibbs* i pirathamnstaden Tortuga. De sitter inne på en bar där *Mr Gibbs* sköter rekryteringen och *Jack* sitter vid ett annat bord ett par meter bort och försöker få sin kompass att fungera. De har precis rekryterat fyra stycken trasiga stackare när ytterligare en man stiger fram till bordet där *Mr Gibbs* sitter. Det visar sig vara före detta kommandörkapten *Norrington*. Han berättar vad som hänt honom sedan sist för *Mr Gibbs* och undrar sedan om han är god nog att arbeta för *Jack* som försöker smita undan då han upptäcker att *Norrington* är där. Scenen avslutas med att *Norrington* riktar sin pistol mot *Jack* och ställer frågan om han bara ska döda honom i stället.

Steg 2 – Lite djupare

Personernas förhållande till varandra

Jack och *Norrington* var fiender i *Svarta pärlans förbannelse* då *Norrington* var kommandörkapten i brittiska flottan och såg det som ett av sina viktigaste uppdrag att infånga och avrätta pirater. Dock så

uppfattar vi att den personliga motsättningen var starkare från *Norringtons* sida. För *Jack* var *Norrington* mer en av många representanter för lagen och ordningen och därmed någon att undvika, men vi uppfattar inte att han egentligen hade något emot *Norrington*. *Norrington* uppfattar vi däremot mer provocerad av just *Jacks* person och att det var just *Jack* som han ville fånga. *Mr Gibbs* tog värvning för *Jack* i den första filmen och framstår som *Jacks* närmaste man. Han har dock ett förflutet på lagens rätta sida, han arbetade för brittiska flottan och var med på skeppet som förde *Norrington*, *Guvernör Swann* och *Elizabeth* från England till Karibien.

Konflikter/Spänningar

Konflikten i den här scenen ligger mellan *Norrington* och *Jack*. Eller egentligen mellan *Norrington* och allt vad pirater heter, men det kommer till uttryck hos *Jack* som därför får representera det. *Norrington* är en man som värderar moralen, att göra det rätta och framgång genom karriären högst i livet. Möjligheten till det livet har *Jack* nu, indirekt, fräntagit honom. Detta har gjort *Norrington* bitter, arg och nedsupen.

Steg 3 – Djupanalys

Kroppsspråk och Ljud

Scenen börjar med att vi får se *Gibbs* som sitter vid ett bord. Han tittar först åt sidan (mot *Jack* som han pratat med i sekvensen innan) men vänder sig framåt så att vi ser honom rakt framifrån. Hans överkropp, som är det man ser av kroppen, är avslappnad. Hans händer ligger knäppta på bordet framför honom. Ansiktet är inte heller spänt men ögonen är lite ihopdragna och munnen är stängs och smal men breddad. Munnen breddas mot ett leende under tiden han är i bild. Dessa denotativa nivåer konnoterar att *Gibbs* är avslappnad och bekväm med det han gör, även om han inte ber så konnoterar hans knäppta händer bön och vi uppfattar det som att i det här sammanhanget kan det konnotera en rofylldhet som hör samman med religiositet. Det kan också konnotera att *Gibbs* är en, under omständigheterna, god man. I jämförelse med de andra piraterna, både i *Tortuga* och på skeppen, är *Gibbs* den snälle, pålitlige, gode mannen, trots att hans yrke tyder på något annat. Hans kroppsspråk tyder även på att han är smått road eller på gott humör. När han säger sin replik –*And what's your story?* förstärker hans röst den känslan. Rösten är avslappnad i ett normalt tonfall och röstläge. Möjligtvis kan rösten och sättet han säger repliken på tolkas som lite läraraktigt mot den han vänder sig mot, då han förväntar sig något liknande bottenkras som tidigare. Medan *Gibbs* fortfarande är i bild börjar *Norrington* tala med en mörk, raspig röst: - *My story... is exactly the same as your story just one chapter behind. I chased a man across the seven seas. The pursuit cost me my crew, my comision, and my life.* I de första meningarna är rösten mörk och raspig vilket vi tycker konnoterar manlighet och därmed de egenskaper knutna till traditionell manlighet som framgång, aktivitet och makt. I de avslutande meningarna anas även en lite ljusare ton i rösten som vi, utifrån de ord han säger, tycker konnoterar att hans kontroll över situationen och sig själv är på väg att brista. Medan *Norrington* talar ser vi fortfarande *Gibbs* under den första meningen. Han håller blicken riktad mot *Norrington* hela tiden, men sluter ögonen en kort stund, vilket vi tycker konnoterar att han lyssnar uppmärksamt utan att stirra. Han har till en början munnen i det halvleende som vi beskrev tidigare,

men det försvinner snabbt och då munnen istället dras ihop och mot slutet av meningen även öppnas en aning uppstår ett bekymrat uttryck.

När *Norrington* påbörjar den andra meningen växlar bilden till *Jack* som sitter med kompassen. När bilden växlar till *Jack* ser vi honom från sidled. Han sitter ned och håller kompassen i sin vänstra hand som är höjd. Ansiktet är avslappnat och ögonen är öppna, han tittar på kompassen. När *Norrington* avslutat meningen uppstår en liten paus innan han fortsätter med - *The pursuit...* Då knäpper *Jack* ihop kompassen med handen han håller den i, samtidigt stänger han munnen som varit aningen öppen. Han vänder upp blicken mot *Norrington*, först endast med blicken, sedan följer huvudet efter. Pannan drar ihop sig till en rynka. Han tittar nedåt, därefter tillbaka på *Norrington* och sedan bakåt över axeln samtidigt som han sänker handen med kompassen. Denna denotativa nivå anser vi konnotera att även *Jack* från början är avslappnad och bekväm, han vill få kompassen att fungera men är inte överdrivet stressad över att den inte fungerar. Vid *Norringtons* ord och röst konnoterar hans kroppsspråk en oro och han visar med blicken att han överväger vad han ska göra. Han avslutande blick bakåt tycker vi konnoterar att han letar efter en flyktväg. Vi får därefter se *Gibbs* igen, sedan får vi se *Norrington* som tagit en flaska som stått på *Gibbs* bord och tar en klunk ur den. Därefter får vi åter se *Gibbs* som både i denna sekvens och i sekvensen innan *Norrington* fortfarande har samma uttryck som tidigare som visar att han är bekymrad. Detta förstärks medan *Norrington* avslutar sin replik och hans ansiktsuttryck konnoterar till slut även en viss skepsis. Detta tar sig även uttryck i hans nästa replik: - *Commodore...?*

När *Norrington* nu svarar är hans röstläge mycket annorlunda än tidigare. Han säger: - *No, not anymore. Wheren't you listening?* med en ljusare irriterad röst. Irritationen framstår som en barnlig ilska då han påpekar det uppenbara med det ljusaröstläget och en underton av syrlighet. Ansiktet är till en början avslappnat, ögonen är dock avsmalnande och han artikulerar stort med munnen då han talar vilket förstärker de konnotationer som gäller rösten. På ordet *listening* rynkar *Norrington* ihop ansiktet i en grimas som vi tycker konnoterar ilska. Han trycker även på det ordet med rösten vilket förstärker den avslutande ilskan och irritationen. Vi får därefter åter se *Gibbs* en kort sekvens. Hans ansikte är nu avslappnat och han tittar och lyssnar på *Norrington*. Pannan är slät och ansiktet är avslappnat, munnen är stängd och bred vilket vi tolkar som att han är lugn men har *Norrington* under uppsikt. Han släpper nu händerna som han hållit ihop och lägger dem parallellt på bordet. En möjlig tolkning av det, mot bakgrund av den tolkning som vi gjorde kring händerna tidigare, tycker vi är att han inte längre kan framstå som den gode mannen i jämförelse med de övriga i sällskapet då han faktiskt ändå är pirat och *Norrington* på sätt och vis är en representant för den brittiska flottan.

Nu växlar bilden åter till *Norrington* som lutar sig framåt mot *Gibbs*. Hans ögonbryn är ihopdragna och ögonen är öppna och intensiva, han fokuserar *Gibbs* med blicken. Munnen är aningen sammanbiten då han inte talar och kinderna är släta. När han talar drar han även ihop ögonen och pekar med fingret mot *Gibbs*. Han säger: - *I nearly had you all of Tripoli. I would have, if not for the hurrican.* med lugn och behärskad röst. Dessa tecken på den denotativa nivån tycker vi konnoterar en tillbakahållen ilska. När den andra meningen börjar så växlar bilden till *Jack* som lugnt sträcker sig

efter en grön palmväxt som han tar tag i och gömmer sig bakom. Hans ansikte är avslappnat och rörelserna är lugna. Detta tycker vi konnoterar att *Jack* inte är rädd för *Norrington* utan endast att han skulle föredra om *Norrington* inte upptäcker honom. Vi får därefter se *Gibbs* medan *Norrington* avslutar sin replik. På den denotativa nivån har *Gibbs* till en början ett ganska avslappnat ansikte, han har huvudet lite på sned och ena ögonbrynet och ögat är lite ihopdraget och den ansiktshalvan är lite spänd. Munnen är bred men avslappnad. Hans blick är fäst på *Norrington*. Det anser vi konnoterar att han är uppmärksam på vad *Norrington* säger och gör men behåller en viss skepsis till det som han ser och hör. När *Norrington* nämner orkanen ändras *Gibbs* ansiktsuttryck. Ögonen spärras upp och han öppnar munnen öppnas då han talar. Han säger: - *Lord. You didn't try to sail through it?* Under de två sista orden drar han ihop ögonen till smala springor och betonar samtidigt orden vilket gör att vi tycker att den här denotativa nivån konnoterar en oförståelse för det som *Norrington* uppenbarligen har gjort. Samtidigt, då handlingen, för *Gibbs*, verkar vara otänkbar för varje vettig man så uppfattar vi ändå att han är en aning imponerad av bedriften, *Norrington* har ju uppenbarligen överlevt.

I den därpå följande sekvensen får vi se både *Gibbs* och *Norrington* från sidan, *Gibbs* sittande och *Norrington* lutad över bordet mot *Gibbs*. *Norrington* säger: - *So do I make your crew or not?* med en mörk lite viskande röst. Hans ansikte är avslappnat och han fokuserar *Gibbs* med blicken. *Gibbs* ögonbryn är höjda, pannan är rynkad, ögonen och munnen är öppna vilket vi tycker konnoterar både oro och en viss förskräckelse. När *Norrington* sagt sin replik vrider *Gibbs* huvudet bortåt nedåt vilket konnoterar att han vill undvika frågan. Vi får sedan se *Norrington* ensam i bild som säger: - *You haven't said where you're going.* med en ljus, lugn röst och fortsätter sedan: - *Some where nice?* Det säger han med en mörkare stegrande röst samtidigt som han reser sig upp och välter bordet mot *Gibbs* med en häftig rörelse. Stående svänger han nu runt de övriga kroggästerna i rummet med yviga rörelser och armarna utsträckta. Han säger: - *So am I worthy to serve under captain Jack Sparrow?* med hög, långsam röst som vi anser konnoterar ironi. Ansiktet förstärker det ironiska uttrycket genom överdrivna ansiktsuttryck. I mittpartiet av *Norringtons* replik växlar bilden till *Jack* som går bakom växten han tidigare tog tag i. Han går med lugna men bestämda steg med lite böjda ben vilket ger en smygande känsla åt hans gång. Under de avslutande orden växlar bilden tillbaka till *Norrington* och därefter åter till *Jack* vars ansikte, som vi får se nu, är avslappnat men koncentrerat och blicken är fokuserad på golvet en bit framför honom, något vi anser konnotera att han är fokuserad på att komma därifrån. *Jack* tar ett steg framåt och kommer in i samma bild som *Norrington* som drar sin pistol och riktar den och sin blick mot *Jack* och säger: - *Or should I just kill you know?* med mörk och lugn röst. Hans hållning är rak och ansiktet är avslappnat. Denna denotativa nivå tycker vi konnoterar kontroll.

I ett par av scenens sekvenser finns det statister i bakgrunden som utgör de övriga gästerna på krogen. Vi tänkte nu titta på dem. I den första sekvensen, då *Gibbs* frågar efter *Norringtons* historia anas en fyra-fem personer i bakgrunden. Dels är det en man och en kvinna som verkar dansa, dels några män so står och pratar med någon eller några utan för bild, varav en förmodligen är en kvinna då en nätt hand kommer fram och tar tag i den ena mannens kläder och drar honom mot sig. De männen står raka och kontrollerat. De finns i bakgrunden under alla de scener då *Gibbs* är i bild rör sig och byter plats under tiden. Detta tycker vi i huvudsak konnoterar liv och rörelse. Då *Gibbs* frågar om

Norrington seglade igenom orkanen kommer även *Jack* in i bild i bakgrunden, han smyger förbi bakom sin växt. Samtidigt går även ett par förbi arm i arm. När *Norrington* välter bordet och ställer sig upp kommer fler statister in i bild som först skyndar undan *Norringtons* utbrott och någon ryggas bakåt med rynkat ansikte. Allas blickar är riktade mot *Norrington* när han talar. De är både män och kvinnor och de tar små steg eller gör små rörelser.

Utseende

Gibbs har en långarmad vit skjorta och en mörk väst på sig. Skjortan är lite uppkavlad. Kläderna är hela och rena men enkla. Hans hår ser också rent och välkammat ut och han har skägg på kinderna. Armarna och ansiktet är smutsiga. Detta är den denotativa nivån av *Gibbs* utseende. Vi anser att *Gibbs* kläder och smutsiga armar och ansikte konnoterar att han är en enkel, hederlig arbetare. Detta bryter med hans faktiska status som pirat, men samtidigt så är han medlem av *Jack* besättning och därmed en av de "goda" som publiken förväntas sympatisera med.

Jack har på den denotativa nivån en långarmad rock och en vit skjorta anas under den. Han har en röd bandana runt huvudet med ett smycke som hänger ned över pannan. Hans hår är en mix av ovärdade slingor, rastafälator och vanliga flätor och en del smycken är även fästa i håret. Han har mustasch och hagskägg, även det med ett smycket o och svart kajal målade kring ögonen. Hans rock anser vi konnoterar en viss status men tillsammans med det ovärdade håret och smyckena blir detta uppenbarligen en status utanför det vanliga samhället då det ovärdade konnoterar en brytning med det rena och lagliga och smyckena och sminket snarast konnoterar kvinnlighet och därför bryter med det vanliga manliga idealet.

Norrington bär en lång mörkblå rock med vita detaljer och en vit skjorta under. Han bär ett hölster i läder över bröstet, en vit peruk och en mörkblå befälshatt. Han har också en pistol. Uniformen som han bär är brittiska flottans och den detaljrika rocken, hatten och peruken konnoterar tillsammans tidsenlig hög status. I det här fallet är dock kläderna, *Norringtons* ansikte och peruken väldigt smutsiga. Peruken är snarare grå än vit, den är ovärdad och ett par slingor av *Norringtons* riktiga bruna hår har lossnat och hänger ned i ansiktet. Detta tycker vi konnoterar att *Norrington* var en man av hög rang men har fallit på status stegen och är nu av mycket mer tveksam status.

Bland statisterna är kläderna enkla både till snitt och till färger. De ser hela och rena ut men lite sjaviga. Männerna har skjortor och västar och kvinnorna har långa klänningar med djupa urringningar och hattar. De flesta av männen har skägg. Detta tycker vi konnoterar att det är enklare folk samt att kvinnorna förmodligen är antingen servitriser eller prostituerade.

Kameravinkel

Kameravinkeln på *Gibbs* i den första sekvensen är filmad i ögonhöjd, det samma gäller när vi sedan får se *Jack*. *Norrington* däremot är filmad i en hög kameravinkel. Dessa vinklar håller i sig tills *Norrington* böjer sig framåt mot *Gibbs* och då hamnar nästan i samma höjd som honom och då därmed även hamnar i ögonhöjd. Då *Gibbs* syns ensam i bild i diskussionen med *Norrington* så filmas

han i en låg kameravinkel från och med den sekvensen. När *Norrington* ställer sig upp är kameravinkeln i ögonhöjd på honom och det samma gäller för *Jack* då han kommer in i bild. Dessa denotativa nivåer anser vi konnoterar de status skillnader som finns mellan *Jack* och *Gibbs* framstår att vara på samma nivå, medan *Norrington* visas en högre status, i alla fall i jämförelse med *Gibbs*. Då man tar in de övriga aspekterna i analysen så finns det dock flera motsägelser till den ranking som presenteras genom kameravinklarna. Vi tycker att under normala omständigheter, och med ett perspektiv där flottans laglydiga män är bättre män än pirater, så skulle det kameravinklarna visar på stämma. Men då filmen hjälte är pirat och med tanke på *Norringtons* avfall från flottan så stämmer detta inte med det vi kunnat se i övrigt. Det kan däremot förstärka att *Norrington* varit en mäktig man innan hans uppenbara förfall och på det sättet spela en viktig roll.

Analys

Det som vi uppfattar som det centrala i den här scenen är *Norringtons* uppdykande. Han var det centrala problemet för alla pirater i den första filmen men hade fram tills nu varit frånvarande i den andra filmen. När han nu dyker upp är han ovärdad, bitter och berusad, rena motsatsen mot den stolta kommandörkapten han var tidigare.

När det gäller karaktärernas maskuliniteter så har för det första *Gibbs* som vi tycker passar rakt in i mallen för den delaktiga mannen. Han har inga brytande egenskaper som underminerar hans maskulinitet samtidigt som han har någon så framträdande stark maskulinitet som den hegemoniska maskuliniteten innebär. När det gäller *Jack* så har han, som vi även sett i tidigare scener samt i vår B-uppsats (Kulle & Edlund 2006), ett flertal sidor som bryter mot den hegemoniska maskuliniteten. I just den här scenen försöker han obemärkt smyga undan från *Norrington* genom att gömma sig bakom en grön växt. Om vi applicerar ett annat användbart alternativ ur hjälteparadigmet, *John McClane*, skulle scenen se väldigt annorlunda ut. *John McClane* skulle inte smita undan från en fiende och definitivt inte genom att gömma sig bakom en växt. Han skulle förmodligen ha konfronterat alternativ attackerat *Norrington* direkt då han upptäckte honom, eller möjligtvis avvaktat och hållit sig i bakgrunden för att göra upp en plan för sin attack först. Dessa karaktärsdrag hos *Jack* passar in i gruppen underordnad.

Norringtons maskulinitet borde få sig en ordentlig törn av det faktum att han dyker upp som en avskedad, misslyckad man då framgång är en viktig del av den hegemoniska maskuliniteten men han lyckas ändå genom många andra starka drag till största del hamna just i den hegemoniska maskuliniteten. Dels är han väldigt stolt och stark i sitt kroppsspråk och hans röst är mörk och maskulin. Även om man anar en viss instabilitet då han sviktar framförallt på rösten men även ifrågasätter sig själv och om han är värdig att tjäna *Jack* så råder ingen tvekan i vare sig röst eller kroppsspråk då han riktar pistolen mot *Jack*. Han har även den lite ruffigt smutsiga stil som är typisk för män i actiongenren och som därmed hamnar i kategorin hegemonisk maskulinitet. Detta framkommer just på grund av att han skalat av sig det rena, strikta som han position inom brittiska flottan innebar. Bland de övriga männen i scenen framkommer inte några brytningar mot den hegemoniska maskuliniteten men inte heller några tydliga drag för den. Vi placerar därför dem i

kategorin delaktiga. Bland kvinnorna är de utmanande urningarna det drag som blir tydligast och placerar dem i kategorin horan, vilket förmodligen beror på att de faktiskt är prostituerade.

4.3.5 Händelse 3: Avgörande händelse. Scen 5: Will möter Kracken.

Steg 1 – Övergripande

Vilka personer?

I den här scenen är hela besättningen på *Svarta Pärlan* med. De huvudkaraktärer som är närvarande är *Jack*, *Will* och *Elizabeth*. Viktiga bikaakter är *Mr Gibbs* samt piraterna *Ragetti* och *Pintel*. Resten av besättningen består av statister.

Vad händer i scenen?

Jack och besättningen har precis lyckats segla iväg från *Davy Jones* och *Flygande Holländaren* när scenen börjar, *Davy Jones* har stannat sitt skepp och i stället skickat *Kracken* efter *Svarta Pärlan*. Scenen börjar med att en besättningsman ser hur det bubblar i vattnet under skeppet och ropar att de måste ha träffat ett rev. *Will* som varit ombord på ett annat skepp som råkade ut för *Kracken* känner igen tecknet och tar initiativet över situationen. Han beordrar mannarna till kanonerna och säger till dem att vänta på hans signal. När *Kracken* låter sina långa bläckfiskarmar glida upp längs skeppets sidor låter *Will* besättningen vänta in i det sista innan han ger order om eld. Det skadade odjuret drar sig tillbaka ner i havet och besättningen jublar.

Steg 2 – Lite djupare

Vad är personernas förhållande till varandra?

Jack är kapten över skeppet och därmed chef över de andra i scenen. *Gibbs* är hans närmaste man. Kärleksparet *Will* och *Elizabeth* är inte officiellt anställda på skeppet utan åker med och hugger in där det behövs och därmed mer jämbördiga med *Jack* än de andra är.

Konflikter/spänningar

Då personerna i den här scenen förenas genom ett yttre hot uppfattar vi att alla eventuella konflikter mellan personerna läggs åt sidan under den här scenen. Den enda konflikten/spänningen blir därför att undkomma hotet, det vill säga *Kracken*.

Steg 3 – Djupanalys

Kroppsspråk och Ljud

Scenen börjar med att en besättningsman ropar - *We must have hit a reef!* Han står vid relingen och håller i ett av repen som går upp mot en av masterna. Han tittar första ned över kanten och vänder sig sedan in mot skeppets mitt och pekar med handen mot havet när han talar. Ansiktet är aningen ihop draget och tillsammans med den höga snabba rösten tycker vi detta konnoterar att något har hänt som mannen tar på allvar utan att vara rädd eller få panik. Han konstaterar att något har hänt som måste

lösas. Två andra besättningsmän syns bakom mannen som talar, den ena ordnar med ett rep och den andra klättrar upp mot skeppskanten. Båda rör sig med snabba beslutsamma rörelser. I nästa sekvens får vi se *Elizabeth* som snabbt närmar sig relingen och lutar sig över den för att se vad som händer. Hennes ansikte är avslappnat men munnen är öppen och ögonen fokuserar på vattnet. Denna denotativa nivå tycker vi konnoterar just att hon vill se vad som händer. Därefter är det *Will* som är i bild. Hans ansikte är avslappnat, ögonen är öppna och han säger: - *No. It's not a reef!* Det första ordet säger han lugnt, och konnoterar snarast eftertänksamhet medan han skriker ut den andra meningen. Skriket är dock kontrollerat och utan panik. Vi ser även *Gibbs* som skyndar mot relingen bakom *Will*. I den därpå följande sekvensen kommer *Will* rusande mot *Elizabeth* som står och tittar ut över vattnet. Han tar tag i hennes axlar och drar henne bakåt, bort från relingen och in i sina armar medan han säger: - *Get away from the rail.* med hög men kontrollerad röst. Då frågar *Elizabeth*: - *What is it?* med normal röst. När *Will* tar tag i henne öppnas hennes ögon och munnen vilket vi tycker konnoterar överraskning och lite rädsla. Hon tittar på *Will* för att få svar på vad som händer. *Will*, vars ansikte och rörelser nu är lugna, tittar ut mot skeppet och säger: - *The Kracken!* med en behärskad röst som trots det lugna i den konnoterar att något allvarligt händer. Det förstärks av musiken som tidigare varit väldigt låg i bakgrunden men nu ökar och blir mer dramatisk.

I nästa sekvens får vi se *Jack*. Han kommer i bild samtidigt som *Will* säger de avslutande stavelserna i sin replik. Hans huvud dyker upp i bild underifrån då han letat efter *Davy Jones* hjärta på skeppsgolvet. Hans ögon är uppspärade och munnen är lite öppen. Ansiktet är i övrigt slätt. ?? Därefter får vi se *Will*, *Elizabeth*, *Gibbs*, *Ragetti* och *Pintel* stå vid relingen. *Will* ropar: - *To arms!* och går raskt ut ur bild med *Elizabeth* som håller honom i handen och följer efter honom. Deras avslappnade men allvarliga ansikten konnoterar lugn men aktiv bestämdhet. *Gibbs* följer efter *Elizabeth* och säger: - *All guns, defend the masts.* med hög men kontrollerad röst. *Ragetti* och *Pintel* tittar på varandra med avslappande ansikten och avslappnad kroppshållning och följer sedan efter de andra. Vi ser sedan åter *Will* som nu är på väg ned för trappan till nedre däck med de andra följande efter honom. Hans ansikte är nu sammanbitet, ögonbrynen är ihopdragna och musklerna i ansiktet är spända vilket vi tycker konnoterar att nu är det verkligen allvar men det här är mannen i kontroll. *Elizabeth* som kommer närmast bakom honom ser mer avslappnad ut och hennes blick är koncentrerad nedåt på trappan hon går i. *Will* säger: - *It attacks from starboard, I've seen it before. Load up the canons and hold for my signal!* och drar samtidigt ett svärd ur ett ställ med svärd då han kommer ned för trappan och kliver vidare mot skeppets mitt med beslutsamma rörelser. Han blickar ut över hela skeppet innan han med snabba kliv fortsätter vidare. *Elizabeth* går förbi *Will* då han stannar till och tar svärdet, hon ser också lugn och beslutsam ut med sitt avslappnade ansikte och sin bestämda steg. *Gibbs* som kommer ned för trappan efter *Elizabeth* ser även han lugn och allvarlig ut och följer efter *Will* både kroppsligt och med blicken.

Vi ser därefter skeppsdäcket som nu sjuder av liv och rörelse. Ett femton-tjugotal män rör sig över skeppet. De är alla sysselsatta och målmedvetna och ropar ordlösa utrop till varandra. Detta tycker vi konnoterar just liv och rörelse, nu ska de agera mot hotet. Mitt i allt detta dyker *Jack* in i bild underifrån. På den denotativa nivån är hans ögon öppna och munnen är stängd. Han är en rynka

mellan ögonbrynen och fler rynkor kring näsan. Han riktar först blicken åt ena hållet och därefter vrider han huvudet och tittar åt det andra hållet. Han slappnar av i ansiktet och höjer på ögonbrynen. Därefter försvinner han ut ur bild åt det hållet han tittade. Det är värt att anmärka att det håll han går åt är det motsatta mot det håll de andra gått åt. Vi tycker därför att detta konnoterar att *Jack* är orolig över det som sker, men söker endast efter en flyktväg för sig själv. Han är inte engagerad i vad som sker med de andra. I de följande sekvenserna kommer ett par snabba klipp med olika besättningsmän som gör i ordning skeppet för strid. De jobbar snabbt och målmedvetet med sammanbitna, smått aggressiva miner, som även kan konnotera rädsla. Vi får sedan se en undervattensbild av *Krackens* tentakler som sträcker sig upp mot skeppet. Därefter växlar ett par klipp mellan besättningsmännen och tentaklerna som kryper upp längs skeppets sidor. När tentaklerna visar blir musiken också mer hotfull. Det första klippet visar två män som fortfarande gör i ordning en kanon. Sedan får vi se *Ragetti* och *Pintel* som även de arbetar med en kanon. Efter ett klipp på tentaklerna på skeppets utsida får vi åter se dem och nu står *Pintel* och fokuserar på kanonen medan *Ragetti* har blicken fokuserad ut genom kanonluckan. Hans ögon är uppspärade och ansiktet är spänt. Han klappar *Pintel* på axeln för att få han uppmärksamhet. Musiken tystnar nästan helt och det som hörs är ljudet av tentaklernas sugproppar som rör sig i vattnet och skeppets knarrande vilket också förstärker hotet. *Pintel* tittar upp på *Ragetti* men vänder uppmärksamheten mot kanonen igen, då börjar *Ragetti* peka mot det han tittar på och ge små ljudlåten ifrån sig. Det får *Pintel* att titta mot kanonluckan. Han ser till en början fortfarande sammanbiten och koncentrerad ut. Vi får sedan se den enorma tentakel som *Ragetti* tittar på glida upp längs skeppet, kanonluckan och kanonmynningen. Kameran backar därefter och vi ser *Ragetti* och *Pintel* bakifrån då deras uppmärksamhet är riktad mot tentakeln. De vrider sedan sina huvuden mot varandra och stirrar på varandra med öppna ögon och munnar. Detta tycker vi konnoterar stark rädsla. Vi får även se två andra besättningsmän som stirrar med liknande ansiktsuttryck ut mot en annan tentakel.

Efter de snabba klippen kommer *Will* farande ner för stegen till männen vid kanonerna under däck och ropar: - *Easy boys!* med en kontrollerad röst. Han står med ena armen på stegen och den andra håller han i luften. Ansiktet är spänt men området kring ögonen och munnen är avslappnade. Det tycker vi konnoterar fortfarande ett allvar men att den här mannen har läget under kontroll. Vi får också en känsla av att han vill förmedla sitt lugn och sin kontroll till de andra männen så att de inte ska förhastiga sig. Han låter också blicken och armen svepa över rummet vilket förstärker det intrycket. Vi ser därefter åter *Ragetti* och *Pintel* som nu har vidöppna ögon och munnar och lutar sig bort från kanonluckan, den denotativa nivån av deras kroppsspråk tycker vi därför konnoterar verkligt stark rädsla. *Ragetti* vänder blicken mot *Will* och sedan tillbaka mot odjuret igen. I den följande sekvensen är vi åter upp på däck. Fyra besättningsmän står nära relingen med varsitt spjut i handen. Två av dem står mest och tittar över kanten, de två andra håller spjuten i ett mer fast grepp och har positionerat kroppen för strid. Någon meter från relingen, i mitten av de fyra männen, står *Elizabeth*. Hon håller sitt spjut parallellt mot däck och riktat ut mot relingen. Hennes knän är böjda och hennes överkropp är lutad över spjutet. Hon backar lugnt men lite ostadigt bort från relingen och kastar en blick ned mot det undre däck och *Will* och växlar sedan mellan att titta ut mot tentaklerna och ned mot *Will* medan

hon ropar: - *Will!* med ljus men lugn röst. Vi tycker detta konnoterar en viss oro men hon verkar ändå känna sig rätt lugn ändå.

Bilden växlar sedan till *Will* som nu nästan hänger i armen från stegen och blickar ut över mannarna. Han ropar: -*Steady!* med hög röst och sedan en gång till med lugn tyst röst: - *steady*. Han är fortfarande i kontroll. Under det andra *steady* får vi se två besättningsmäns som med stora ögon och öppna munnar, som visar deras rädsla, tittar mot *Will*. Vi får sedan åter se *Elizabeth* som backat än mer och nu mer uppfodrande ropar: - *Will!* Han hänger lugnt vid sin steg och tittar nu ner i däckgolvet och säger: - *Hold. Hold!* som att han lyssnar efter rätt tillfälle, han har fortfarande lugnet och kontrollen och försöker få de andra att lita till honom. *Pintel* kommer nu i bild, han tittar med öppna ögon och öppen mun mot *Will* och säger med ganska ljus röst: - *I think we've held fire long enough*. Bilden växlar åter till *Will* som fortfarande lyssnar koncentrerat, nu med en nästan road min. *Elizabeth* har nu backat nästan hela vägen till skeppets andra ände, hon har rättat upp kroppen ur sin tidigare stridposition och håller spjutet med löst med ena handen. Hon griper tag i en kan på skeppet med en hastig rörelse och skriker högt, ljusst och desperat: - *Will!!* Bilden växlar snabbt till *Will* som ropar: - *Fire!* och drar fram armen. Hans ansikte är rynkat och fokuserat. Alla kanonerna går av och vi får se ett par klipp på tentaklerna som träffas av kulorna. Därefter kommer *Elizabeth* i bild uppe på däck där en tentakel väller ned över däck i *Elizabeths* riktning. Hon kastar sig undan med ett ljusst stön. Hennes mun och ögon är öppna men inte uppspärrade. Ansiktet konnoterar snarare lugn än rädsla till skillnad från kroppen som hon kastar sig undan med. Hon vänder sig tillbaka och tittar mot tentakeln när den drar sig tillbaka ned i havet. Ett par kanoner till går av och de övriga tentaklerna dras även de tillbaka ned i havet. *Will* kommer upprusandes på däck, ansiktet är fortfarande spänt utan att vara ihopdraget och visar hans koncentration. Besättningen närmar sig relingen med spjuten i högsta hugg försiktigt. När de ser att tentaklerna drar sig tillbaka ställer de sig vid relingen och jublar.

Utseende

Elizabeth har en långarmad vit skjorta, bruna byxor och en lång, brun väst på sig. Hon har även en svart trekantig hatt och ett läderhölster tvärs över bröstet. Kläderna är enkla men hela och rena. Hennes långa hår är utsläppt. Hennes kläder tycker vi konnoterar manlighet då det är manskläder men det vägs upp av den tydliga kvinnlighet som hennes hår konnoterar. *Will* har mörka byxor, en vit långarmad skjorta, en beige lång väst, ett läderhölster i midjan och ett snett över bröstet samt en gråblå rock. Kläderna är av lite bättre snitt. Hans hår går ned till käken är fuktigt och hänger fritt. Han har även en mustasch och lite skägg på hakan. Vi tycker att *Wills* kläder konnoterar en högre status då de är av finare snitt och då han är helt klädd, det enda som skulle kunna komplettera hans mundering är en hatt som skulle då skulle konnotera en än högre status. Hans skägg är välansat och kontrollerat vilket konnoterar att han är ordentlig man, men samtidigt hänger håret fritt vilket konnoterar en viss vildhet. *Jack* har sin vita skjorta och sin gråa väst samt sin röda bandana. Håret är ovårdat och fyllt med flätor och smycken, han har samma skägg och smink som tidigare och vi konnoterar som tidigare till att han är pirat, men även att hans smink och utsmyckningar konnoterar femininitet. Den övriga besättningen har enkla byxor, skjortor och rockar eller västar. Deras hår är till största del långa och ovårdade. Detta tycker vi konnoterar både att de är pirater, det vill säga, på gränser när det gäller

lagen, men även att de är just enkla arbetare. *Gibbs* har dock håret välkammat och uppsatt i en tofs vilket vi även nu tycker konnoterar att han är enkel men god man i jämförelse med de andra samt att han har lite högre status än de övriga besättningsmännen.

Kameravinkel

Personerna är genomgående i scenen filmade i ögonhöjd med tåv undantag, sekvensen då *Will* tar tag i svärdet och säger - *It attacks from starboard, I've seen it before. Load up the canons and hold for my signal!* samt sekvensen då han ropar: - *Fire!* Kameravinkeln är då hög vilket konnoterar makt och dominans och överrensstämmer med att *Will* tar kommandot som situationens ledare.

Analys

Det centrala i den här scenen uppfattar vi vara *Wills* sätt att ta initiativet och kommandot över situationen, det blir särskilt tydligt i kontrast till *Jack* som i stort sett är helt frånvarande i scenen. De tillfällen han dyker upp beger han sig i motsatt riktning än vad de övriga gör. Han letar snarast efter personliga flyktvägar tillskillnad från *Will* som tar kommandot för att alla ska klara sig.

Will har i den här scenen många starka drag som hör till den hegemoniska maskuliniteten. Han tar målmedvetet initiativet och ledningen över gruppen och leder dem i ett framgångsrikt projekt. Han visar prov på rationella beslut då han utifrån sin erfarenhet lägger upp en strategi mot *Kracken* som går emot vad instinkten säger, det är tydligt att de övriga vill avfira kanonerna tidigare. Hans klädsel konnoterar även en hög status vilken även det tyder på framgång. De övriga besättningsmännen går snarast in under delaktighet då de framstår som vanliga män till största del. Det som kan sägas bryta mot den hegemoniska maskuliniteten är att deras rädsla för *Kracken* är väldigt öppen och kan placera dem som underordnade, och i förhållande till *Will* så blir de ju också det. Det uppfattar vi också vara poängen med att underordna dem; att stärka *Will*.

Elizabeth går under denna scen till största del i under den hegemoniska femininiteten. Hon är naturligt kvinnlig med sitt långa, utsläppta hår och osynliga smink, hon är heterosexuellt lyckad då hennes relation med *Will* blir tydlig och hon är självständig då hon ställer upp med spjutet mot *Kracken*. Det som bryter mot detta är just att hennes självständighet får sig en viss törn, framför allt av hennes till slut nästan desperata rop efter att *Will* ska beordra eldgivning men även att hon samtidigt med kroppen blir mindre och mindre redo för strid. Detta placerar henne i madonnakategorin. Det gör egentligen även hennes maskulina, asexuella kläder, men vi tycker att hennes långa utsläppta hår så starkt konnoterar naturlig kvinnlighet och hegemonisk femininitet att klädernas effekt här i stort sett tas ur spel. Även *Jack* medverkar i scenen vid två tillfällen och precis som i scenen i *Tortuga* så beger han sig bort från händelserna. Han söker rädda sitt eget skinn, något som placerar honom i kategorin underordnad då han fegt smiter undan i stället för att aktivt konfrontera problemet.

4.4 Sammanfattande diskussion

I vår B-uppsats fann vi *Jacks* maskulinitet som ambivalent. Även om grunden i hans maskulinitet ligger i den hegemoniska maskuliniteten så fann vi flera egenskaper hos *Jack* som bryter mot denna

manliga norm. Vår fortsatta undersökning har på det stora hela bekräftat detta. Den skillnad vi upplever är att *Jacks* brytande, underordnade sidor får mer och större spelrum.

Wills maskulinitet anser vi förändras under filmernas gång. Till en början balanserar han mellan att vara delaktig och underordnad. Det underordnade kännetecknas av att han framstår som lite mesig. Hans hela och rena, och därmed oskyldiga, framtoning, hans höga strumpor och klackade skor samt hans oförmåga att dölja sina känslor skapar intrycket av mesigheten. Dessa egenskaper skulle kunna placera honom i Trice och Hollands kategori tönten/nörden på film (Trice & Holland 2001). Men vi tycker inte att dessa egenskaper är så dominerande att vi anser att han tydligt blir underordnad utan större delen av hans karaktär bär drag av "den vanlige mannen" och gör honom därför delaktig. Allt eftersom filmen går gör han sig allt mer av med de underordnade dragen och närmar sig den hegemoniska maskuliniteten. Detta sker främst genom att mer hegemoniskt maskulina uttryck appliceras ur kostymparadigmet, exempelvis får han i den andra filmen piratstövlar i stället för sina lågklackade skor.

Elizabeth upplever vi växla mellan de tre analyskategorierna, horan, madonnan och den hegemoniska femininiteten. Då en viktig del i den hegemoniska femininiteten ligger i förmågan att balansera mellan horan och madonnan utan att väga över åt det ena eller andra hållet anser vi att *Elizabeth* i huvudsak är bärare av den hegemoniska femininiteten. Det finns dock en typ av situationer som utgör ett tydligt undantag, då hon är med *Jack*, då hon genom att ta en aktiv drivande roll placeras i hora-kategorin.

Norrington genomgår även han en förändring under filmernas gång. Under den första filmen är han en bärare av den hegemoniska maskuliniteten genom att han är en karriärmässigt väldigt framgångsrik man. Men samtidigt så har han flera drag som underminerar detta. Dessa är främst kopplade till utseendet, exempel på detta är hans vita, perfekt kammade peruk, hans höga vit strumpor och lågklackade skor samt hans slätrakade ansikte och perfekta hy. I den andra filmen blir dessa förhållanden omvända då *Norrington* har fått sparken och är karriärmässigt helt misslyckad. Däremot har hans yttre även det förändrats. Han är nu smutsig och lite orakad och hans fåfänga har fått sig en ordentlig törn. Han har även tvingats till en viss självständighet eftersom han har tappat sin status och den trygghet den innebar. Detta gör att han karriärmässigt är en misslyckad hegemonisk man, men förkroppsligar drag av den hegemoniska maskuliniteten genom andra sidor.

De övriga männen i filmerna upplever vi som delaktiga då de varken bryter mot eller uppfyller den hegemoniska maskuliniteten. De tillfällen då det finns vissa tendenser till brytningar så har dessa som funktion att stärka maskuliniteten hos någon annan huvudkaraktär och uppfyller därmed den delaktiga rollen. De andra kvinnor som vi har analyserat bryter mot den hegemoniska femininiteten genom att de uppenbarligen är prostituerade och därmed hamnar i horankategorin. Till skillnad från då när *Elizabeth* hamnar i denna kategori genom sin självständighet och initiativkraft så upplever vi dessa kvinnors funktion är att vara ett objekt sexuellt tillgängliga för männen. Därmed stärker dem de patriarkala normerna.

En aspekt av vår analys av karaktärerna som vi finner väldigt intressant är hur *Jacks* och *Elizabeths* maskulinitet respektive femininitet kommer till uttryck när de är med varandra. Vi upplever att bådars brytande sidor förstärks när de är tillsammans. Det som gör detta intressant är att det inte är framträdande i andra situationer eller relationer. Som vi exempelvis sett i både narrativanalysen samt i scenanalysen så är *Elizabeths* brytande sidor väldigt svaga eller så pass balanserade att de tar ut varandra då hon är med *Will*. Men i *Jacks* och *Elizabeths* relation upplever vi alltså att något annat lyfts fram.

När det gäller *Jack* ser vi att hans underordnade sidor tar större plats än i andra sammanhang. Samtidigt som dessa sidor är mer framträdande än vanligt så uppfattar vi att *Jack* är mån om att vara åtråvärd som man. I den scen som vi analyserat med *Jack* och *Elizabeth* tycker vi också att det är tydligt att hon också åtrår honom som den han är. Genom hennes godkännande av hans manlighet, tillsammans med hans egen starka självbild, anser vi att *Jacks* ambivalens förstärks. En liknande process ser vi hur han inte bara förstärker hennes brytning utan även aktivt uppmuntrar den. Det uppfattar vi inte vara specifikt för enbart den scen vi analyserat utan något genomgående i de båda filmerna. De sidor som *Jack* uppmuntrar *Elizabeth* att lyfta fram och utveckla är en aktiv självständighet som han vill ska leda till frihet. Hon behöver lyfta fram egenskaper som styrka, initiativtagande samt rationalitet och när hon gör det framstår hon som den starkare av de två. Den åtrå som *Elizabeth* ändå visar för *Jacks* ambivalenta maskulinitet anser vi även gälla omvänt, då vi uppfattar *Elizabeths* ambivalenta femininitet vara åtråvärd för *Jack*. Hon är överordnad mannen, och inte vilken man som helst utan filmens huvudperson, och rubbar därmed den rådande genusordningen vilken Hirdman talar om som en av grundbultarna i det patriarkala systemet (Hirdman 1988). Detta tycker vi kan tolkas som att relationen mellan dem är en kritik mot patriarkatet. Däremot så är det viktigt att inte glömma bort att vi utifrån narrativanalysen samt scenanalysen anser att *Elizabeths* och *Wills* relation befäster de patriarkala normerna genom att upprätthålla det genuskontrakt som Hirdman talar om (Hirdman 1988) Det finns även saker som upprätthåller den patriarkala ordningen även i relationen mellan *Jack* och *Elizabeth*. Då de båda spelar på en lust eller attraktionen till varandra så bekräftar de den heterosexuella normen vilken är en av de bärande principerna i den patriarkala ordningen som bland annat Hirdman och Rosenberg diskuterat (Hirdman 1988, Rosenberg 2002).

När det gäller *Elizabeths* ambivalens finns det ytterligare aspekter som vi finner av intresse. Det vi funnit problematiskt med *Elizabeth* är att hon växlar ofta mellan våra tre analyskategorier och gör det därför svårt att placera hennes femininitet. Som vi nämnt tidigare innebär denna balansgång att hon till största delen kan placeras i den hegemoniska femininiteten. Vid de tillfällen hon tar eget initiativ till att återförenas med *Will* är hon väldigt aktiv och därmed placerbar i horakategorin. Denna strävan efter återföreningen med *Will* är dock i sig en reproduktion av heteronormativitet vilken upprätthåller patriarkatets legitimitet. Hennes brytande sidor bekräftar där med på samma gång den patriarkala ordningen. Vi har även diskuterat kring vad som skulle göra att hennes femininitet skulle framstå som brytande mer genomgående. Som det är nu balanseras hennes starka sidor upp av sidor från madonnakategorin, för att uppnå en brytande femininitet skulle hon behöva placera sig endast i en av

de två brytande kategorierna. En placering endast i madonnakategorin skulle i sin extrema form kunna innebära ett hot mot de patriarkala normerna då en total asexuell och avfeminiserad position skulle underminera isärhållandets logik (Hirdman 1988). Den andra placeringen, i horakategorin, skulle däremot kunna innebära, som vi till viss del har sett i *Elizabeths* relation till *Jack*, ett hot mot genusordningen genom att kvinnan blir överordnad mannen. Vi tror att användandet av madonnakategorin när det gäller *Elizabeths* karaktär fyller sin balanserade funktion då en mer renodlad kvinnlig karaktär från horakategorin skulle kunna innebära att *Elizabeth* tar så pass mycket plats att hon skulle bli filmens huvudkaraktär. Ett exempel på en karaktär ur det möjliga paradigmet är Sigourney Weavers karaktär *Ripley* i *Alien-filmerna* som är stark och aktiv och därmed tar stor plats som filmens huvudroll.

I teoridelen diskuterade vi om ett queerperspektiv kan innebära att man gör queera läsningar av en text. Under vår analys har vi försökt att hålla ögonen öppna för dessa alternativa tolkningar. Då dessa tolkningar främst syftar till att hitta läckage som bryter mot den heterosexuella normen har vi haft vissa problem. Den kärleksrelation som står i centrum i filmerna är den mellan *Elizabeth* och *Will* i vilken vi inte har kunnat se några queera läckage. Att påstå att männen eller kvinnorna i filmen egentligen skulle ha något erotisk begär till varandra känns lösryckt utifrån vår analys, även om vi inte förnekar möjligheten att en renodlad queerteoretisk undersökning skulle kunna visa något annat. Den aspekt som vi ändå uppfattar kan läsas som queer är *Jacks* karaktär och då främst gällande hans tidvis starka brytning mot den hegemoniska maskuliniteten som i sig bär upp heteronormativiteten (Rosenberg 2002). Trots hans tydliga intresse för filmens kvinnor och att han därmed bekräftar den heterosexuella normen konnoterar vi ofta hans kroppsspråk, tal och dramatiska framtoning som "fjollig". Att vara "fjollig" är i vår kontext att vara "bödig" och det är här det queera läckaget blir som mest tydligt. Vi har diskuterat om *Jacks* karaktär i egentlig mening kan sägas vara positivt uppgraderande av de underordnade maskuliniteterna genom att tidvis bära starka drag av dessa eller om karaktären enbart upprätthåller dikotomierna mellan dem och den hegemoniska maskuliniteten/överordningen genom paradoisering. Som exempelvis Jesper Fundberg diskuterar i *Kom igen gubbar* upprätthålls den hegemoniska maskuliniteten delvis genom att heterosexuella män, i någon form av gränsland gällande manligt beteende mellan vad som är accepterat för att upprätthålla normen (i hans fall den homosocialt präglade fotbollskontexten), använder sig av humor och parodiering av de underordnade enbart för att bekräfta sin egen normalitet (Fundberg 2002). Vi tycker dock inte att det i *Jacks* fall rör sig om direkt parodiering, då han i båda filmerna har en genomträngande självkänsla. Men också då människorna runt omkring honom, även om anser att han balanserar på gränsen till galenskap, ändå har respekt för honom. Han lyckas oftast med det han försätter sig i även om det inte sker med samma precision som det till exempel skulle göra hos *John McClane* eller någon annan actionhjärte. De karaktärer som ogillar *Jack* gör det dessutom för att han är ett hot i egenskap av att vara opålitlig pirat, inte för att han är fjollig eller brytande mot den hegemoniska ordningen. I en Hollywoodkontext skulle vi därmed vilja placera *Jack* som antihjärte. Han är inte perfekt, han slår på många sätt underifrån mot att återta sin förlorade status som kapten, vilket vi även diskuterar i vår b-uppsats (Kulle & Edlund 2006).

En annan diskussion om queera läckage hade vi angående *Elizabeth* och hennes kostym. Vi har noterat att hon i stora delar av filmerna är iklädd manliga kläder vilket enligt Rosenberg kan läsas som ett queert läckage då det oavsett syfte handlar om en genusöverskridning som stör genusordningen och dikotomierna mellan män och kvinnor. Hon menar att så kallade byxroller (kvinnor i manskläder på scen) tillfälligt visar mer flytande genusgränser och öppnar upp för andra begär än de heterosexuella (Rosenberg 2000). Det finns dock en stor skillnad mellan de byxroller Rosenberg talar om och *Elizabeth*, då de roller Rosenberg främst analyserar är kvinnor förklädda till män eller män till kvinnor. I *Pirates of the Caribbean*-filmerna är det tydligt att *Elizabeth* är kvinna då hon inte döljer utan snarare framhäver sin kvinnlighet genom att exempelvis ha sitt långa hår utsläppt. Vi har vidare diskuterat varför hon har manskläder då det inte är i syfte att dölja sin kvinnliga identitet. En aspekt är det är mer praktiskt i den miljö hon vistas i, på båtar, stränder, djungler och grottor. Vi har också tolkat att hennes manskläder bekräftar hennes frigörelse. Ju längre in i filmerna vi kommer desto mer självständig och initiativtagande blir hon. I takt med att hon låter sina "manliga" egenskaper frodas bär hon alltså allt oftare manliga kläder. Detta är också det resonemang som Tasker för angående *cross-dressers* (Tasker 1988). Ett problem vi stött på i våra diskussioner är huruvida *Elizabeths* karaktär då kan sägas bryta mot den patriarkala ordningen. För även om hon i allt ökande grad framhäver egenskaper som självständighet, handlingskraft och mod, som visserligen bryter mot de traditionellt kvinnliga egenskaperna, så bekräftar de i samma andetag de manliga normerna då de eftersträvar värda egenskaperna är manligt kodade. Därmed kan vi säga att hon i och med sin ökade självständighet bryter mot en del av de förtryckande egenskaper kvinnorollen bär med sig, men att denna brytning sker mot manligt präglade egenskaper och därmed befäster genusnormen där mannen (och hans egenskaper) är överordnads kvinnan (och hennes egenskaper) (Hirdman 1988).

En annan aspekt som vi funnit intressant är den gällande de olika manliga karaktärernas samspel i skapandet av maskulinitet. Vi har inte funnit någon av de analyserade karaktärerna som fullständiga bärare av den hegemoniska maskuliniteten. *Norrington* bär som vi diskuterat tidigare drag av den hegemoniska maskuliniteten i form av framgång till sitt yrke, samtidigt som andra aspekter gör att han inte förkroppsligar den. Det är först när han misslyckas totalt i sin yrkesroll som han får en i vår tolkning mer hegemonisk maskulinitet förkroppsligad. Även om vi inte uppfattar hans maskulinitet lika ambivalent och glidande som *Jacks* anser vi att *Norrington* i förhållande till *Jack* blir mer underordnad än hegemonisk. Syftet med *Norringtons* karaktär tolkar vi därför delvis till att lyfta upp *Jacks* maskulina drag. *Jack* är huvudpersonen och har stor plats för sin ambivalens som bland annat kommer fram i hans förhållande till andra maskuliniteter. Att dessa andra maskuliniteter inte är hegemoniska fullt ut balanserar på det hela taget *Jacks* ambivalenta drag. *Jack* framstår som mer maskulin med andra icke-superhegemoniska män omkring sig.

Om *Wills* karaktär istället skulle vara en *John McClain*-typ tror vi att *Jacks* ambivalenta drag skulle bli mer tydligt endast ambivalenta. För *Jack* ska få ha vidbehållen status krävs inte bara att han själv tycker att han är likvärdig eller överordnad andra män utan att han också i praktiken är det. Här kan både *Norrington* och *Will* stå som exempel då de båda vänder sig till *Jack* i olika situationer (*Will* när han behöver hjälp i fångelse och *Norrington* när han vill mönstra ombord på *Jacks* skepp) där de

framstår som underordnade både för sig själva och för *Jack*. Vi känner dock att *Will* i förhållande till *Norrington* sammantaget bär på fler drag av den hegemoniska maskuliniteten. Detta grundar vi på att *Will* hela tiden genom filmerna går från en mer delaktig maskulinitet mot en allt mer hegemonisk. I början av de två filmerna är han en vanlig, laglydig, stadsbo och trots sin kärlek till *Elizabeth* håller han sig på sin kant av samhällsordningen vilket placerar honom mer i kategorin delaktig. Utan större motgångar som stör hans maskulinitet fortsätter sedan *Will* utvecklas mot en tydligare förkroppsligande av den hegemoniska maskuliniteten. *Norrington* som, i egenskap av befäl inom den brittiska flottan, karriärmässigt står över både *Jack* och *Will* bär aldrig upp de hegemoniska idealen i harmoni utan har hela tiden starka ambivalenta drag, vilket också *Jack* har. Skillnaden ligger i att *Jack* mer genomgående lyckas med det han tar sig an. Vilket också gäller *Will* i högre grad än *Norrington*. *Norrington* som symbol för staten och misslyckade uppdrag förstärker både *Jacks* och piraternas status som män och utan honom och de övriga männen i filmerna tror vi att *Jacks* ambivalenta sidor skulle bli än mer dominerande och att han därmed skulle bli töntig och underordnad.

Sammantaget så tycker vi att filmerna bekräftar den hegemoniska maskuliniteten samt hegemoniska femininiteten och därmed de patriarkala normerna som råder i vårt samhälle både genom narrativet och i de scener som vi djupanalyserat. De undantag från detta som vi tycker oss se är *Jacks* ambivalens, *Elizabeths* ambivalens samt deras inbördes relation. De övriga karaktärerna uppfattar vi, trots de diskussioner vi tidigare fört kring deras över- och underordning i förhållanden till varandra, i det stora hela kan huvudsakligen falla in i kategorin delaktighet. För att kunna resonera utifrån våra analyskategorier kring våra resultat har vi förenklat diskussionen om maskulinitet och femininitet. Både filmernas karaktärer och människor i verkligheten är mer komplexa och det är därför sällan meningsfullt att dra så tydliga gränser mellan olika kategorier som vi gjort i vår text. Vi anser däremot att om man, som vi, vill bryta ner en text i små beståndsdelar för att sedan kunna lyfta fram komplexiteten så kan det ändå vara användbart. Därför kan vi inte säga att filmerna helt reproducerar de patriarkala normerna men att vi samtidigt ser vissa tendenser till brytningar genom, främst *Jack* och *Elizabeth*. Vi tycker även att en viktig aspekt av brytning är att vi uppfattar att den framställs i positiv anda.

5. Slutsatser och sammanfattning

Vårt syfte var att undersöka hur filmerna *Pirates of the Caribbean – Svarta pärlans förbannelse* och *Pirates of the Caribbean – Död mans kista* förhåller sig till de rådande patriarkala normerna. Vi anser att filmerna både bekräftar normerna kring femininitet, maskulinitet samt normer för relationer mellan män och kvinnor, det vill säga de rådande patriarkala normerna samt bryter mot dem. Även om filmerna och karaktärerna till stor del upprätthåller dessa normer så har vi även sett tydliga brytningar mot normerna främst genom *Jack*, *Elizabeth* och deras inbördes förhållande. Vi tycker därför att, som vi konstaterat i vår B-uppsats gällande *Jack* (Kulle & Edlund 2006), att filmerna uppvisar ett ambivalent förhållningssätt till de patriarkala normerna. Det är just med den ambivalenta svarta pärlan i patriarkatets kista, vilket framkommer i filmernas narrativ och hos karaktärerna, som kan leda till förändring. Vi anser på grund av detta att filmerna till viss del kan anses kritisera den patriarkala ordningen.

Vi har besvarat våra frågeställningar på följande sätt:

De flesta av de manliga karaktärerna faller in under kategorin delaktighet då de varken fullt ut uppfyller den hegemoniska maskulinitet eller helt bryter mot den. Utantaget från detta är *Jack* vars brytande sidor får stor plats och positivt bemötande.

Även *Elizabeth* är huvudsakligen bärare av den hegemoniska feminiteten då hon balanserar ut de brytande kategorierna horan och madonna. Det tydliga undantaget från detta är då hon i sitt interagerande med *Jack* får stor plats för sina brytande sidor. De övriga kvinnorna i vår analys uppfattar vi är där som objekt och därmed bekräftar de den patriarkala ordningen.

När det gäller narrativet så anser vi att det i stort bekräftar Hirdmans (1988) genussystem. Undantaget ligger även här i relationen mellan *Jack* och *Elizabeth* där hon tillåts vara/tar platsen som den överordnade.

5.1 Uppslag till vidare forskning

Den första tanke vi har gällande fortsatt forskning är att analysera även den tredje filmen i *Pirates of the Caribbean* trilogin – *Pirates of the Caribbean – At the world's end* vilken har haft biopremiär under vårt uppsatsskrivande. Vi har själva sett den och funnit många intressanta aspekter att arbeta vidare med.

Under vårt skrivande har vi pratat om flera olika perspektiv och idéer som skulle ha kunnat vara givande förutom våra i läsningen av *Pirates of the Caribbean – svarta pärlans förbannelse* och *Pirates of the Caribbean – död mans kista*. Ett renodlat queerperspektiv med fokus på queera läckage skulle säkert kunna utmynna i spännande slutsatser.

Att skifta perspektiv till att göra en receptionsstudie av filmerna är också en spännande tanke som väckts. Vi upplever att filmerna har blivit en stor succé även utanför biograferna, som fått oss att tänka på hur den som vi funnit ambivalenta, *Jack Sparrow* fyller sin funktion hos pojkar och unga män i sin syn på maskulinitet.

Käll- & Litteraturlista

Tryckta källor

- Ambjörnsson, Fanny (2003/2006): *I en klass för sig. Genus klass och sexualitet bland gymnasietjejer*, Stockholm: Ordfront förlag.
- Barthes, Roland (1977): *Image Music Text*. London: Fontana Press.
- Cohan, Steven (2004) "Dancing with balls in the 1940s: sissies, sailors and the camp masculinity of Gene Kelly" i *The trouble with men- masculinities in European and Hollywood Cinema*, Routledge
- Connelly, Timothy (2004) "He is as he is – And always will be: Clark Gable and the reassertion of hegemonic masculinity" i *The trouble with men- masculinities in European and Hollywood Cinema*, Routledge
- Connell, R. W. (2003): *Maskuliniteter*, Uddevalla: Daidalos.
- Dahl, Ulrika (2005) "Scener ur ett äktenskap: Jämställdhet och heteronormativitet" i Kulick Don (red.) (2005) *Queersverige*, Stockholm: Natur och Kultur. (s.50)
- Ekenstam, Claes (2006) The History and Future of Studies on Men and Masculinity. Some Theoretical Reflections. *Norma – Nordic Journal for Masculinity Studies*. Vol. 1. Issue 1. pp. 6-23
- Foucault, Michael (1987) *Övervakning och straff: fängelsets födelse*, Lund, Studentlitteratur
- Fundberg, Jesper (2003): *Kom igen, gubbar! Om pojkfotboll och maskuliniteter*, Bjärnum: Carlsson Bokförlag.
- Hirdman, Yvonne: "Genussystemet Reflektioner kring kvinnors sociala underordning" *Kvinnovetenskapligtidskrift* 3/1988 s146-161.
- Kulle, Therese och Sofie Edlund (2006) *Pirates of Ambivalence – en semiotisk analys av maskuliniteter hos Jack Sparrow i filmen Pirates of the Caribbean – Svarta pärlans förbannelse*. B-uppsats i Medie- och kommunikationsvetenskap, Södertörns högskola.
- Mohanty, Talpade Chandra (1993/1999) "Med västerländska ögon. Feministisk forskning och kolonial diskurs" i *Globaliseringskulturer. Den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, Nora: Nya Doxa, s 193-206.
- Nordberg Marie(2005) *Jämställdhetens spjutspetsar?: manliga arbetstagare, kvinnoyrken, jämställdhet, maskulinitet, femininitet och heteronormativitet*. Göteborg, Arkipelag
- Rosenberg, Tiina (2002): *Queerfeministisk agenda*, Stockholm: Atlas.
- Rosenberg, Tiina (2000): *Byxbegär*. Göteborg: Anamma.
- Selby, Keith & Ron Cowdery (1995): *How to study television*, Basingstoke: Macmillan.
- Storey, John (2001): *Cultural theory and popular culture – an introduction*, Dorchester: Pearson Education Limited.
- Tasker, Yvonne (1998): *Working girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*, London: Routledge.
- Whitehead, M Stephen (2002): *Men and masculinities: Key themes and new directions*. Malden Mass: Polinity.

Otryckta källor

- Alien – den åttonde passageraren (Alien), *Ridely Scott (1979)*
- Die Hard (Die Hard)*, John McTiernan (1988)

Pirates of the Caribbean - Svarta Pärlans förbannelse (Pirates of the Caribbean – The curse of the Black pearl), Jerry Bruckheimer (2003)

Pirates of the Caribbean – Död mans kista (Pirates of the Caribbean – Dead mans chest), Jerry Bruckheimer (2006)

www.ne.se 2007-05-24 10.30 Sökord: patriarkat

www.ne.se 2007-05-24 10.30 Sökord: matriarkat

www.sfi.se 2007-04-26 13.20 Sökord: statistik

Bilaga 1: Dialog scen 1 – Will & Elizabeth

Elizabeth = E

Will = W

E: - What sort of man trades a mans life for a ship?

W: - A pirate.

W: - Here. Let me.

E: -Thank you.

W: - You said you gave Barbossa my name as yours. Why?

E: - I don't know.

E: - aah... (liten flämtning av smärta...)

W: - I'm sorry. A blacksmiths hands. I know they are rough.

E: - No... I mean yes they are.

E: - Don't stop.

W: - Elizabeth.

E: - It's yours.

W: - I thought I lost it the day they rescude me. It was a gift from m y father. He sent it to me.

W: - Why did you take it?

E: - Because I was afraid that you were I pirate. That would have been awful.

W: - It wasn't your blood they needed. It was my fathers blood. My blood. The blood of a pirate.

E: - I'm so sorry please forgive me.

Bilaga 2: Dialog scen 2 – Elizabeth & Jack

Jack = J

Elizabeth = E

Okänd = ?

J: - My tremendous intuitive sense of the female creature informs me that you are troubled.

E: - I just thought I'd be married by now. I'm so ready to be married.

J: - You know... Lizzy... I *am*... captain of a ship. And *being* captain of a ship, I could in fact perform a... *marriage*. Right here. Right on this deck. Right... *now!*

E: - No, thank you.

J: - Why not? We *are* very much alike, you and I. I and you. Us.

E: - Oh. Except for a sense of honor, and decency and-and a moral center. And personal hygiene.

J: - Trifles. You *will* come over to my side, I know it.

E: - You seem very certain.

J: - One word love: curiosity. You long for freedom. You long to do what you want to do because you want it. To act on selfish impulse. You want to see what it's like. One day, you won't be able to resist.

E: - Why doesn't your Compass work?

J: - Uh my Compass works fine.

E: - Because you and I *are* alike, and there will come a moment when you have a chance to show it. To do the right thing.

J: - I *love* those moments. I like to wave at them as they pass by.

E: - You'll have the chance to do something... something courageous. And when you do, you'll discover something: that you're a good man.

J: - All evidence to the contrary.

E: - I have faith in you. Want to know why?

J: - Do tell, dearie.

E: - Curiosity. You're going to want it. A chance to be admired. And gain the rewards that follow. You won't be able to resist. You're going to want to know... what it tastes like.

J: - I *do* want to know what it tastes like.

E: - But - seeing as you're a good man I know you will *never* put me in a position that would compromise my honor.

E: - I'm proud of you, Jack.

?: - Land ho!

Bilaga 3: Dialog scen 3 – Will och Jack

Will = W

Jack = J

W: - You. Sparrow!

J: - Aye.

W: - You are familiar with that ship – the *Black Pearl*?

J: - I've heard of it.

W: - Where does it make berth?

J: - Where does it make berth? Have you not heard the stories? Captain Barbossa and his crew of miscreants sail from the dreaded Isla de Muerta . It's an island that cannot be found except by those who already know where it is.

W: - The ship's real enough. Therefore its anchorage must be a real place. Where is it?

J: - Why ask me?

W: - Because you're a pirate.

J: - And you want to turn pirate yourself, is that it?

W: - Never! They took Miss Swann .

J: - Oh, so it is that you've found a girl. I see. Well, if you're intending to brave all, hasten to her rescue and so win fair lady's heart you'll have to do it alone, mate. I see no profit in it for me.

W: - I can get you out of here.

J: - How's that? The key's run off.

W: - I helped build these cells. These are half pin-barrel hinges. *[picks up a bench and places it at the bottom of the cell door]* With the right leverage and the proper application of strength... the door will lift free.

J: - What's your name?

W: - Will Turner .

J: - That will be short for William , I imagine. Good, strong name. No doubt, named for your father, eh?

W: - Yes.

J: - Uh-huh. Well, Mr. Turner , I've changed me mind. If you spring me from this cell I swear on pain of death I shall take you to the Black Pearl and your bonny lass. Do we have an accord?

W: - Agreed.

J: - Agreed. Get me out.

W: - Hurry. Someone will have heard that.

J: - Not without my effects.

Bilaga 4: Dialog scen 4 - Norrington tar anställning

Gibbs = G

Norrington = N

G: - And what's your story?

N: - My story... is exactly the same as your story just one chapter behind. I chased a man across the seven seas. The pursuit cost me my crew, my comision, and my life.

G: - Commodore...?

N: - No, not anymore wheren't you listening?

N: - I nearly had you all of Tripoli. I would have, if not for the hurrican.

G: - Lord. You didn't try to sail through it?

N: - So do I make your crew or not? You haven't said where you're going. Some where nice? So am I worthy to serve under captain Jack Sparrow? Or should I just kill you know?

Bilaga 5: Dialog scen 5 – Avgörande scen i *Död mans kista*.

Statist = S

Will = W

Elizabeth = E

Gibbs = G

Pintel = P

S: We must have hit a reef!

W: No. It's not a reef! Get away from the rail.

E: What is it?

W: The Kracken! To arms!

G: All guns, defend the masts.

W: It attacks from starboard, I've seen it before. Load up the canons and hold for my signal!

W: Easy boys.

E: Will.

W: Steady, steady.

E: Will.

W: Hold, hold.

P: I think we've held fire long enough.

E: Will!

W: Fire!

Alla: Jubel!