

Lunds Universitet

Språk- och litteraturcentrum

Filmvetenskap

Handledare: Anders Marklund

2013-06-05

Jonatan Gyllenör

FIVM01

Angående meningsproduktion inom filmmediet

En diskussion rörande A.J. Greimas semiotiska kvadrat, med
avstamp i en analys av betydelseproduktionen i *Black Swan*

Innehåll

Inledning	1
Ämne, syfte och problemformulering	3
Forskningsläge	4
Avgränsning	7
Material och källor	8
Teori	9
Signifikansens mest elementära struktur	10
Den semiotiska kvadraten	15
Termerna i kvadraten och deras relationer	17
Angående kvadratens användbarhet	21
Analys	24
Synopsis av <i>Black Swan</i>	24
”[E]verything is doubled and doubled again.”	25
Miljöerna	27
Karaktärerna	30
Den komplexa konträra axeln – Nina och Lily	30
Den neutrala konträra axeln – Erica och Thomas	38
Deixerna – Nina och Erica; Lily och Thomas	39
Beth	40
Veronica samt övriga biroller	44
Ytterligare analysmöjligheter	45
Avslutande diskussion	46
Käll- och litteraturförteckning	48
Otryckt material.....	48
Tryckt material	48

Inledning

Föga tvivel råder kring det faktum *att* filmer betyder – det är ett förhållande få skulle invända mot. Filmer är vanligtvis inte allt för svåra att förstå sig på – de är relativt enkla att begripa och göra mening av. Problemet är således inte hur filmer skall förstås, utan hur det kommer sig att de förstås – det vill säga, det skeende, vilket Geoffrey Nowell-Smith beskriver som ”the process [...] by which we make sense of what we see on the screen.”¹

Inte sällan stöter man på yttranden som gör gällande föreställningar om *dolda* betydelser, olika *nivåer* av betydelse, eller akter genom vilka det går att *uppdaga*, eller för all del *avslöja* betydelse – uttalanden, vilka skulle kunna anses vara exempel på slarvigt språkbruk. David Bordwell menar att sådana föreställningar antyder en uppfattning om kulturella och konstnärliga yttringar som behållare, vilka upphovspersonerna fyllt med mening och betydelse, redo för iakttagaren eller upplevaren att leta upp och plocka fram.² Detta betraktelsesätt kan uppfattas som en injektionsteoretisk rest.³ Filmer har snarare betydelse på grund utav att de personer som upplever filmerna attribuerar betydelse till dem. Det går därför inte att betrakta betydelse som ett enkelt innehåll att utvinna ur en film. Ibland vägleder filmmakarna åskådarna mot en given mening; ibland åskådliggörs betydelser som ej är avsedda av filmskaparna.⁴ Bordwell konstaterar sammanfattningsvis: ”Meanings are not found but made.”⁵ Det vill säga, det existerar i filmer inga fördolda betydelser för åskådaren att finna. Film betyder för att vi vill att den ska göra det, och endast därför. Nowell-Smith skriver: ”It is easier to say why films mean than how. Films mean because people want them to mean. Meaning is not something inert, a passive attribute of books, films, computer programs, or other objects. Rather it is the result of a process whereby people ’make sense’ of something with which they are confronted.”⁶

Termerna *semiotik* och *semiologi* översätts ofta med teckenlära. Simon Lindgren definierar semiotiken som ”studiet av tecken och teckensystem”,⁷ och Jostein Gripsrud beskriver semiotiken som ekvivalent med teckenlära eller teckenteori.⁸ Semiotik och semiologi översatt med teckenlära må vara adekvat för exempelvis de system som Ferdinand

¹ Nowell-Smith, Geoffrey, ”How Films Mean, or, From Aesthetics to Semiotics and Half-way Back Again”, i *Reinventing Film Studies*, ed. Gledhill, Christine & Williams, Linda, Arnold, London, 2000, s. 9.

² Bordwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, 1. Paperback ed., Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1991, s. 2.

³ Angående injektionsteorin, se: Gripsrud, Jostein, *Mediekultur, Mediesamhälle*, 2. uppl., Daidalos, Göteborg, 2002, s. 65 f.

⁴ Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art: an Introduction*, 8. ed., McGraw-Hill, New York, 2008, s. 63

⁵ Bordwell, s. 3.

⁶ Nowell-Smith, s. 10.

⁷ Lindgren, Simon, *Populärkultur: Teorier, Metoder och Analyser*, 2., [rev.] uppl., Liber, Stockholm, 2009, s. 62.

⁸ Gripsrud, s. 137-170.

de Saussure och Charles Sanders Peirce formulerade, men under de senaste decennierna har tecknet som semiotikens fundament ifrågasatts – bland annat av Umberto Eco och Algirdas Julien Greimas – och idén om att inte all betydelse har teckenform har dryftats – varför det förefaller mer lämpligt, eller kanske mer passande, att tala om semiotik som en vetenskap om *betydelse* och *betydelseskapande*.⁹ Semiotiken undersöker hur betydelse skapas, snarare än vilken betydelse som skapas – det vill säga, vetenskapen intresserar sig mer för *hur* något betyder än *vad* det betyder.

Den nyligen nämnda franske semiotikern Algirdas Julien Greimas sökte redogöra för betydelseproduktionen i fråga om allmänmänskliga angelägenheter. I sin bok *Sémantique Structurale: Recherche de Méthode* (1966),¹⁰ översatt till engelska 1983 som *Structural Semantics: an Attempt at a Method*, började han skissera vad han själv benämner som meningsskapandets mest grundläggande principer. Han inleder första kapitlet i *Structural Semantics* på följande vis:

The problem of signification is at the center of the preoccupations of our time. [...] The human world as it appears to us is defined essentially as the world of signification. The world can only be called 'human' to the extent that it means something. Thus it is in research dealing with signification that the human sciences ask questions in order to understand how man and the world are, the human sciences pose the question, more or less explicitly, of what both of them signify.¹¹

Filmer är, som tidigare åskådliggjorts, knappast att betrakta som behållare, vilka av filmmakarna fyllts med mening och betydelse. Snarare är det så att meningen blir till hos filmpubliken, i samband med processen, genom vilken åskådaren gör det audiovisuella mediet begripligt. Filmens meningsskapande potential är således beroende av sin åskådare. En films budskap, betydelse eller mening bildas först då filmen projiceras på åskådarens näthinna – det är först då filmens mening bildas. Geoffrey Nowell-Smith menar att "[m]eaning comes into being only with the person who experiences it."¹²

Angelägenheten angående filmers betydelse och meningsskapande har förblivit central för alla former av modern filmteori.¹³ Greimas konstaterar: "It is extremely difficult to speak about meaning and to say something meaningful about it."¹⁴ Det är min förhoppning att den

⁹ Sonesson, Göran, *Bildbetydelser: Inledning till Bildsemiotiken som Vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992, s. 44.

¹⁰ Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique Structurale: Recherche de Méthode*, Paris, 1966.

¹¹ Greimas, Algirdas Julien, *Structural Semantics: an Attempt at a Method*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1984, s. 3.

¹² Nowell-Smith, s. 15.

¹³ Nowell-Smith, s. 9.

¹⁴ Greimas, Algirdas Julien, *Narrative Semiotics and Cognitive Discourses*, Pinter, London, 1990, s. 3.

här uppsatsen – Greimas floskelartade fyndighet till trots – kommer bidra med något meningsfullt angående filmmediets menings- och betydelseproducerande potential.

Ämne, syfte och problemformulering

Jag har för avsikt att i den här uppsatsen utföra en semiotisk analys, genom vilken jag avser undersöka hur betydelse skapas i *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010). I mitt närmande av analysobjektet ämnar jag begagna mig utav A.J. Greimas analysmodell, *den semiotiska kvadraten* – vilken, enligt Greimas själv, blottlägger meningsskapandets mest elementära strukturer.¹⁵ Modellen har kritiserats för att vara reduktionistisk, samt angetts vila på onyanserade teoretiska grunder. Jag ämnar – kritiken till trots – påvisa modellens filmanalytiska fruktbarhet och relevans.

Syftet med uppsatsen är tudelat, och består i att:

1. Författa en analys av hur betydelseproduktionen i *Black Swan* går till, för att på så vis, dels bidra med en fördjupad förståelse för en film, om vilken ringa forskning gjorts; och dels bidra med kunskap om hur betydelse skapas inom filmmediet i allmänhet.
2. Författa en adekvat och aktuell semiotisk filmanalys av i dag, och med avstamp i den diskutera det filmsemiotiska fältets potential inom den samtida filmvetenskapen – med huvudsakligt fokus på diskussionen angående den tillämpade analysmodellens relevans och gagn för filmvetenskapen.

Närstudiet av en enskild films meningsskapande element bidrar till en ökad förståelse för meningsproducerande inom filmmediet i allmänhet – genom att dra slutsatser kring vad som i det enskilda undersökningsobjektet skapar betydelse kan slutsatser dras angående generella och allmänna betydelsebärande och betydelseskapande tendenser. Med det givetvis inte sagt att hur betydelse skapas inom det aktuella forskningsobjektet – *Black Swan* – innebär något som helst facit för hur all betydelse skapas inom mediet som sådant. Dock kan en djupdykning i ett enskilt verk bidra till en bredare såväl som djupare kunskap och förståelse angående hur betydelse skapas inom filmmediet – samt belysa givna vis på vilka betydelseskapande inom film går till.

¹⁵ Greimas, Algirdas Julien, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, s. 49.

Forskningsläge

Darren Aronofskys generella filmskapande, såväl som *Black Swan* som enskilt verk, är tämligen sparsamt omskrivet inom filmvetenskapen, och – med undantag för den i filmsammanhang sedvanliga arsenalen av filmrecensioner – heller ej särskilt omskrivet i största allmänhet. I kanoniserade filmvetenskapliga översiktsverk, såväl historiebeskrivande som genrestuderande, nämns Aronofsky och/eller hans filmer endast sporadiskt för att exemplifiera en given företeelse eller omständighet, alternativt underbygga en argumentation eller diskussion.¹⁶ Steven Dillon konstaterar att ”[t]here is still relatively little critical work on directors such as [...] Darren Aronofsky”.¹⁷ Vad gäller nedtecknat om *Black Swan* är – utöver filmrecensioner – det som står att finna artiklar av allehanda slag. De fåtal vetenskapliga artiklar som författats om filmen tenderar att inte sällan vara genusteoretiskt och/eller feministiskt orienterade.¹⁸

I fråga om forskningsläget för det filmsemiotiska fältet, däremot, är den akademiska skottkärran mer välfylld. Det är knappast den här uppsatsens uppgift eller åtagande att nedteckna någon slags idéhistorisk översikt vad gäller det semiotiska fältet, varför jag endast mycket lakoniskt kommer introducera semiotiken i allmänhet och filmsemiotiken i synnerhet.

Semiotiken har rötter i den grekiska försokratiska filosofin.¹⁹ Termen användes på engelska på ett precist vis ursprungligen av Henry Stubbe,²⁰ men infördes i mer kärnfull bemärkelse av den engelske filosofen John Locke, som etablerade semiotiken som en vetenskap.²¹ Efter Locke kan semiotikens historia betraktas i termer av två distinkta utvecklingslinjer, vilka grovt förenklat mynnar ut i teorier formulerade av filosofen Charles Sanders Peirce, respektive teorier formulerade av lingvisten Ferdinand de Saussure²² – av Göran Sonesson benämnda som ”semiotikens stora, självklara klassiker”.²³ Av Peirce och Saussure anses den senares teorier haft mest betydelse för filmvetenskapen.²⁴

¹⁶ Se exempelvis: Thompson, Kristin & Bordwell, David, *Film History: an Introduction*, 3. ed., McGraw-Hill, Boston, Mass., 2009, s. 685 & 689; eller Johnston, Keith M., *Science Fiction Film: a Critical Introduction*, Berg, Oxford, 2011, s. 24, 48 & 112.

¹⁷ Dillon, Steven, *The Solaris Effect: Art & Artifice in Contemporary American Film*, 1st ed., University of Texas Press, Austin, 2006, s. ix.

¹⁸ Se exempelvis: Fisher, Mark & Jacobs, Amber, ”Debating *Black Swan*: Gender and Horror”, *Film Quarterly*, 2011:65-1, s.58-62; eller Warner, Helen, ”Ruffled Feathers: Costume, Gender and Authorship in the *Black Swan* Controversy”, *Film, Fashion & Consumption*, 2012:1-2, s. 169-186.

¹⁹ Kickasola, Joseph G., ”Semiotics and Semiology”, i *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, red. Livingston, Paisley & Plantinga, Carl R., Routledge, London, 2008, s. 457.

²⁰ Stubbe, Henry, *The Plus Ultra Reduced to a Non Plus*, [Elektronisk ressur], tryckt i London, 1670, s. 75. [Utskrift i uppsatsförfattarens ägo.]

²¹ Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, Clarendon, Oxford, 1894, s. 461.

²² Sonesson, s. 34 f.

²³ Sonesson, s. 24.

²⁴ Hayward, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, 3. ed., Routledge, London, 2006, s. 344.

De av Peirce myntade termer, till vilka oftast hänvisats inom filmvetenskapen, är hans generella teckenklassificering: *ikon* (tecken som betecknar genom likhet); *index* (tecken som betecknar genom kausal förankring); samt *symbol* (tecken som betecknar genom socialt och kulturellt betingade konventioner).²⁵ Saussures perspektiv formulerades i den postumt utgivna *Kurs i Allmän Lingvistik* – i vilken den berömda satsen, där Saussure hävdar nödvändigheten av att skapa en ny vetenskap, kallad *semiologi*, återfinns.²⁶ Saussure introducerade ett antal begreppspar, ämnade att tala om språket, vilka senare överförts till olika betydelsesystem.²⁷ Av vilka de som för filmvetenskapen fått störst betydelse är distinktionen mellan *betecknande* (uttryck) och *betecknat* (innehåll) – vilket är de två beståndsdelar som utgör de minsta betydelsebärande enheterna – av Saussure kallade *tecken*. Därtill har skillnaden mellan *langue* (*språkbruk* – individens skilda yttringar och talhandlingar) och *parole* (*språkssystem* – underliggande system som gör ett yttrande meningsfullt) varit väsentligt.

Vidare etablerade Saussure – vilket är särskilt relevant för den här uppsatsen – principer om språket som ett system av skillnader, där varje tecken får sin betydelse utifrån sin position inom systemet och inte på grund utav några hos tecknen inneboende egenskaper. Det vill säga, tecknets betydelseproducerande potential är beroende av relationen till övriga tecken i systemet och strukturen inom vilket de ingår. Tecken är meningsfulla endast i relation till varandra; det är ”vad som skiljer ett tecken från de andra som utgör tecknet”.²⁸ Saussure sammanfattar med postulatet ”i språket finns endast skillnader.”²⁹

De ryska 1910- och 20-talsformalisterna – företrädare av exempelvis Sergej Eisenstein och Roman Jakobson – inspirerades av Saussure i sina studier av inte bara språket och litteraturen, utan även bland annat teatern och filmen. Den så kallade *Köpenhamns-cirkeln*, med Louis Hjelmslev som främsta företrädare, skärpte Saussures dikotomi och införde nya begrepp som kom att bli fundamentala för senare semiotik – exempelvis *denotation* (tecknets direkta, explicita betydelse) och *konnotation* (tecknets indirekta betydelse, baserat på kulturellt och socialt etablerade konventioner). Hjelmslev fick sedermera förespråkare inom den *franska strukturalismen*, vilka representerades av bland andra Roland Barthes,³⁰ betraktad som en pionjär vad gäller semiotiska analyser av populärkulturen under 1950- och 60-talen.³¹

²⁵ Kickasola, s. 459.

²⁶ Se: Saussure, Ferdinand de, *Kurs i Allmän Lingvistik*, Cavefors, Staffanstorps, 1970, s. 40.

²⁷ Sonesson, s. 26.

²⁸ Saussure, s. 153.

²⁹ Saussure, s. 152.

³⁰ Sonesson, s. 35 f.

³¹ Kuhn, Annette & Westwell, Guy, *A Dictionary of Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2012, s. 366.

Sprungen ur den franska strukturalismen var den så kallade *Parisskolan*, även kallad *Greimasskolan*, under ledning av förut omnämnda A.J. Greimas.

Till den klassiska filmsemiotikens mest prominenta namn hör tidigare nämnda Roland Barthes, samt Jean Mitry och Christian Metz – av vilka Metz är den tveklöst mest inflytelserika,³² tillika den första att systematiskt applicera Saussures lingvistiska teorier på filmmediet.³³ Gemensamt för den tidiga semiotiska filmteorin var föreställningen om filmen som ett symptom på ett språk, samt tendensen att totalisera all kunskap om filmen som teckensystem, med målsättning att formulera en universell grammatik för filmen, med vilken analyser av, och förståelse för filmer från alla genrer, platser och tider, skulle underlättas och assisteras – vilket inte sällan visade sig mycket svårt att underbygga.³⁴ Saussures idéer kom vidare att få stort inflytande på den psykoanalytiska filmteorin, med bland andra Jacques Lacan som förgrundsgestalt. Den psykoanalytiska filmteorin är knappast semiotisk per se, men grundar sig ändå i av Saussure etablerade semiotiska principer, många av vilka Lacan tog till sig i sitt teoretiserande kring den mänskliga identiteten – bland annat ansågs människans omedvetna vara strukturerat som ett språk.³⁵

Under 1980-talet gjordes ansatser av framför allt Noël Carroll och David Bordwell att berika filmvetenskapen med teorier att alternera mot det dominerande teorifältet, då bestående av psykoanalytisk, marxistisk, samt semiotisk filmteori. Denna ansats har rubricerats som så kallad *kognitiv filmteori*, men är detta till trots inte att betrakta som en enhetlig teori.³⁶ Filmsemiotiken och i synnerhet Metz idéer kritiserades hårt utav de kognitiva filmteoretikerna.³⁷ Joseph Kickasola sammanfattar angående den kognitiva filmteorin: "[I]t essentially sees language as one means of human communication among many, with the others not necessarily dependent upon it. Therefore, they are suspicious of the linguistic ancestry of semiotics and theoretical progeny."³⁸

Filmsemiotik som teckenstuderande fält är i dagsläget knappast särskilt aktuellt. Johannes Ehrat skriver att "[f]ilm theorists today are not generally fond of signs. Some even seem tired of the profusion of signs, codes, signifieds, signifiers, and the like."³⁹ I A

³² Kickasola, s. 459 f.

³³ Nowell-Smith, s. 12.

³⁴ Kickasola, s. 463.

³⁵ Kickasola, s. 464 f.

³⁶ Carroll, Noël, "Cognitivism, Contemporary Film Theory and Method: A Response to Warren Buckland", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1992:6-2, s. 199-220.

³⁷ Buckland, Warren, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 2000, s. 2.

³⁸ Kickasola, s. 467.

³⁹ Ehrat, Johannes, *Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*, University of Toronto Press, Toronto, 2005, s. 14.

Dictionary of Film Studies beskrivs filmsemiotikens nuvarande situation: ”Today, the concepts of signification and meaning production remain firmly embedded in the vocabulary and methods of film studies. Implicitly as much as explicitly, for example, semiotics continues to ground the methodology and practice of textual analysis and ideas of medium specificity. A revival of Peirce’s thinking is apparent in recent film-philosophy”.⁴⁰

Sonesson summerar: ”Modern semiotik är en överskridande syntes av detta mångfaldiga och delvis motsägande arv.”⁴¹

Avgränsning

Black Swan är en film som det redan på förhand råder föga tvivel om att Greimas semiotiska kvadrat med enkelhet kommer vara tillämpbar på, varför det i en uppsats vars syfte bland annat är att diskutera en modells relevans och fruktbarhet för det ämne, inom vilket uppsatsen är skriven, vore rimligt att studera mer än ett analysobjekt – eftersom en mer nyanserad bild utav modellens tillgångar såväl som brister sannolikt i så fall skulle blottläggas.

Jag har emellertid valt att inte studera mer än ett analysobjekt, utan i stället fokusera min analys på en enda film, då jag är av uppfattningen att en väl utförd närstudie av en enda film:

1. Vore mer givande för den kunskap angående meningsproduktion som uppsatsen syftar till att bidra med, vad gäller den analyserade filmen.
2. Inte vore av nackdel för diskussionen angående modellen i fråga, eftersom analysen och redogörelsen kommer te sig så omfattande att modellens brister och problem likväl kommer uppmärksammas, och sålunda föranleda och berika en diskussion angående modellens relevans.

Märk väl att den kritik som riktats mot Greimas modell inte sällan är valid för analyser av enskilda yttringar. Det rör sig således inte endast om kritik angående att modellen inte är applicerbar på många olika typer av filmer – modellens brister och problem gör sig gällande även i analyser av enskilda filmer. Vi kommer att få anledning att återkomma till detta längre fram. Att i den här uppsatsen studera flera analysobjekt förefaller sålunda som en onödig omväg, då det önskvärda resultatet kan åstadkommas i analysen av en enskild film, vilken istället kan ägnas den fulla uppmärksamheten; därmed kan en mer djuplodad analys produceras.

⁴⁰ Kuhn & Westwell, s. 367.

⁴¹ Sonesson, s. 38.

Material och källor

Det vore måhända på sin plats att kort nämna något angående det material och de källor som ligger till grund för den här uppsatsen. Primärkällorna består dels utav den analyserade filmen, *Black Swan*; samt dels utav originaltexter, skrivna utav A.J. Greimas. Av dessa texter är de två mest relevanta Greimas magnum opus, *Sémantique Structurale*, vilken jag begagnar mig utav i engelsk översättning, som *Structural Semantics*; samt essän ”The Interaction of Semiotic Constraints”, publicerad som ett kapitel i Greimas *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Det är i *Structural Semantics* som Greimas börjar skissera det som han betecknar som signifikansens mest elementära struktur, vilket sedermera ligger till grund för den semiotiska kvadraten, ursprungligen presenterad i ”The Interaction of Semiotic Constraints”.

Ett ansevärt antal kommentatorer till Greimas gör sig gällande i uppsatstexten. Av dessa kan nämnas Fredric Jamesons förord till *On Meaning*, samt hans bok *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*; Ronald Schleifers förord till *Structural Semantics*; Staffan Carlshamres kapitel om narratologi, ur ett opublicerat kompendium, författat för en kurs i textteori; samt Marvin Katilius-Boydstuns artikel ”The Semiotics of A. J. Greimas: an Introduction”, publicerad i *Lituanus: Lithuanian Quarterly Journal of Arts And Sciences*.

Angående semiotikfältet i allmänhet har Göran Sonesson's *Bildbetydelser: Inledning till Bildsemiotiken som Vetenskap* varit till stor nytta; likaså Joseph G. Kickasolas kapitel ”Semiotics and Semiology” i *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, från 2008.

Teori

Den semiotiska kvadraten anses inte sällan vara en av A.J. Greimas mest fruktbara och värdefulla bidrag till semiotiken. Ronald Schleifer skriver i introduktionskapitlet till *Structural Semantics* att ”Greimas’s square is one of the most useful things Greimas has offered literary criticism”.⁴² Marvin Katilius-Boydston beskriver modellen som ”Greimas’s most important achievement”.⁴³ Och Fredric Jameson benämner modellen som ”the supreme achievement of Greimassian semiotics.”⁴⁴

Greimas är – i likhet med en stor del av den strukturalistiska och semiotiska traditionens företrädare – tämligen förtjust i abstrakta resonemang och formaliseringar. Han presenterar ofta snåriga resonemang med få exempel, vilka, då de dyker upp, ter sig – för att citera Staffan Carlshamre – ”som om de dras fram av en trollkarl, som kaniner ur en hatt.”⁴⁵ Sammantaget med att han hänger sig åt en inte sällan haltande och smått inkonsekvent terminologi tenderar hans texter att framstå som synnerligen svår genomträngliga och stundtals smått obegripliga. Detta gör att, i sammanfattad form har hans teorier och modeller benägenhet att te sig översimplifierade, till en särdeles svårbegriplig nivå. Christopher Norris skriver i förordet i till Roland Schleifers bok *Greimas and the Nature of Meaning*: ”What Greimas set out to provide was undoubtedly the single most ambitious example of structuralist method in its full-scale systematic form.”⁴⁶ Och Marvin Katilius-Boydston skriver: ”Greimas’s theory is so carefully articulated and so complex that any attempt to summarize it oversimplifies to an even greater extent than introductions usually do.”⁴⁷

Introducerande presentationer av Greimas kvadrat tenderar att inte sällan vara översimplifierade, och till och med förenklade till en obegriplig, och i somliga fall näst intill felaktig nivå – vilket vi kommer att få anledning att senare i kapitlet återkomma till. Uppsatsens teorikapitlet strävar efter att ge en adekvat och korrekt, såväl som tydlig och lättläst introduktion till Greimas semiotiska kvadrat.

⁴² Greimas, 1984, s. xxxiii.

⁴³ Katilius-Boydston, Marvin, ”The Semiotics of A. J. Greimas: an Introduction”, *Lituanus: Lithuanian Quarterly Journal of Arts And Sciences*, 1990:36-3. Tillgänglig här: http://www.lituanus.org/1990_3/90_3_02.htm. [Utskrift i uppsatsförfattarens ägo.]

⁴⁴ Greimas, 1987, s. xiv.

⁴⁵ Carlshamre, Staffan, kapitel om narratologi ur ett opublicerat kompendium, författat för en kurs i textteori. Tillgängligt här: http://people.su.se/~snce/texter/Kompendium3b_Narratologi.pdf. [Utskrift i uppsatsförfattarens ägo.]

⁴⁶ Schleifer, Ronald, A.J. *Greimas and the Nature of Meaning: Linguistics, Semiotics and Discourse Theory*, Croom Helm, London, 1987, s. ix.

⁴⁷ Katilius-Boydston.

Signifikansens mest elementära struktur

Greimas elementära struktur för betydelse faller tillbaka på Saussures principer om språket som ett system av skillnader. Greimas betraktar *differenser* – det vill säga *åtskillnader* – som den mest fundamentala byggstenen i all meningsproduktion.⁴⁸ Han skriver: ”Today the only way to approach the problem of signification is to recognize the existence of discontinuities on the plane of perception and the existence of differentiating gaps [...], which create signification, without concerning ourselves about the nature of the differences.”⁴⁹ Genom att förnimma differenser skapar människor mening och betydelse av världen – det är genom differensvareblivningen som den förnimbara världen tar form. Att *förnimma differenser* definieras av Greimas på följande vis:

1. Att förnimma differens innebär att begripa en simultan närvaro av åtminstone två objekttermer.⁵⁰ Det vill säga, två meningsbärande enheter, i form av begrepp, tingestar eller koncept – konkreta eller abstrakta.
2. Att förnimma differens innebär att begripa och förstå relationen mellan objekttermerna – det vill säga, att på något vis koppla ihop dem.

Två konsekvenser infinner sig till följd av ovan nämnda definition:

1. En ensam objektterm bär inte på någon betydelse.
2. Betydelseskapande utgår ifrån existensen av *relationen* mellan två termer – det är förekomsten av relationen mellan termerna som utgör förutsättningen för mening och betydelse.

Greimas proklamerar ett dubbelt anförande angående relationen mellan objekttermerna:

1. För att det skall vara möjligt att simultant förnimma de båda termerna fodras att de har något *gemensamt*.
2. För att det skall vara möjligt att särskilja de båda termerna fodras att de på något vis är *olika*.

⁴⁸ Greimas använder ursprungligen franskans *différences*. (I den engelska översättningen: *differences*.) Det svenska ordet *differenser* kommer tillämpas i uppsatsen.

⁴⁹ Greimas, 1984, s. 18.

⁵⁰ Greimas använder ursprungligen franskans *termes-objets*. (I den engelska översättningen: *object-terms*.) Det svenska ordet *objektterm* [uppsatsförfattarens översättning] kommer tillämpas i uppsatsen.

Relationens natur är följaktligen dubbel: den utgörs av såväl konjunktion (förenande), som disjunktion (åtskiljande).⁵¹

Vidare konstaterar Greimas att ”since it is agreed that the object-terms alone no longer carry signification, it is at the level of the structures, and not at the level of the elements, that the elementary signifying units must be sought.”⁵² Det faktum att två objekttermer kan jämföras och ställas mot varandra grundar sig i att de är komparativa, och, med Greimas ord, ”because their opposition is located on one and the same axis”.⁵³ Greimas tar upp exempen

svart kontra *vit*,
stor kontra *liten*.

Objekttermerna tillhör en och samma axel, och utgör två ytterligheter på denna. Det är i relationen mellan två objekttermer tillhörande en *gemensam semantisk axel* som signifikansen står att finna – detta utgör fundamentet för signifikansens mest elementära struktur. Den semantiska axeln utgör för de båda termerna den gemensamma nämnare från vilken grunden till den artikulerade betydelsefullheten framträder. Greimas skriver: ”It is apparent that the semantic axis has the function of subsuming and totalizing the articulations that are inherent in it.”⁵⁴

Det är sålunda relationen mellan termerna som utgör det pregnanta – vilket Greimas inte nog understryker. Sålunda kan i samtliga fall upphittas, eller uppdyktas, en adekvat beteckning för den semantiska axeln: å ena sidan de två objekttermerna, vilka är relaterade till varandra, och å andra sidan det semantiska innehållet inom den aktuella relationen. Det semantiska innehållet adekvat för ovan exemplifierande relationer utgörs utav *avsaknad av färg*, respektive *måttenhet*.

Greimas formulerar följande abstrakta uppställning – i vilken de två objekttermerna betecknas av A, respektive B; det semantiska innehållet giltigt för den aktuella semantiska axeln designeras av S:

A/ står i relation (S) till /B.⁵⁵

⁵¹ Greimas, 1984, s. 19 f.

⁵² Greimas, 1984, s. 20.

⁵³ Greimas, 1984, s. 21.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Greimas, 1984, s. 21.

Eller ännu abstraktare uttryckt:

$$A / r (S) / B.^{56}$$

Relationen mellan A och B bryts ner till:

1. Den abstrakta bekräftelsen på existensen av relationen (r) mellan två objekttermer.
2. Det semantiska innehållet i relationen (S), vilket designerats som den semantiska axeln.

Objekttermerna A och B tillhör objektspråket – det vill säga, den yttring vilken studeras. Den semantiska axeln (S) är resultatet av den sammanlagda beskrivningen som på samma gång förenar såväl skillnaderna som likheterna giltiga för termerna A och B. S tillhör således det deskriptiva, semantiska metaspråket – vars syfte är att beskriva objektspråket.⁵⁷ S används i syfte att beskriva A och B. Greimas skriver: ”From the time we decide to consider as metalinguistic the content of the relationship – designated by S – the operational expression of the semantic axis can be envisioned without methodological anxiety in as many elements of signification as there are different object-terms implied in the relationship, considering such elements as properties of those terms.”⁵⁸

En semantisk axel kan alltså interpreteras som relationen (r) mellan elementen s^1 och s^2 . Objekttermen A attribueras med s^1 och objekttermen B attribueras med s^2 . Vilket utmynnar i den generella, formella abstraktionen:

$$A (s^1) r B (s^2).^{59}$$

Formeln kan appliceras på alla typer av relationer. Greimas tillämpar exemplet:

$$\textit{flicka} r (\textit{kön}) \textit{pojke}.$$

Vilket kan översättas till:

⁵⁶ Greimas, 1984, s. 22.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

flicka (femininitet) r *pojke* (maskulinitet).⁶⁰

Ett annat adekvat exempel vore:

vacker r (estetiskt värde) *ful*.

Eller, för all del:

sant r (egenskap hos ett påstående) *falskt*.

Greimas benämner de betydelsebärande enheterna (s^1 och s^2) *semer*.⁶¹ Varje semantisk axel prononceras av två *semer*, vilka står i bjärt kontrast till varandra, och utgör varandras direkta motsatser. Det infinner sig emellertid skiljaktigheter. I fallen med

markerad kontra *omarkerad*, och
uttalad kontra *outtalad*

rör det sig, menar Greimas, om en relation mellan en sem, och avsaknaden av densamma – det vill säga, närvaron av en sem i det ena fallet, och frånvaron, tillika ickeexistensen av samma sem, i det andra fallet. Greimas formulerar detta på följande vis:

s kontra *-s*.

Vilket Greimas däremot skriver, inte är giltigt för relationen mellan oppositionen

sant kontra *falskt*,

eftersom det inte förefaller tillräckligt att hävda att falskhet är avsaknad av sanning, och vice versa. Greimas väljer i de fallet att uttrycka artikulationen på följande vis:

s kontra *inte s*.

⁶⁰ Greimas, 1984, s. 23.

⁶¹ Greimas använder ursprungligen franskans *sème* (singular) och *sèmes* (plural). (I den engelska översättningen: *seme* och *semes*.) I uppsatsen kommer *sem* (singular) och *semer* (plural) tillämpas. [Uppsatsförfattarens översättningar.]

Dessa är de två huvudsakliga typerna av det som Greimas benämner som *semiska artikulationer*. Det vill säga, *motsats till*, samt *frånvaro av*.⁶² Greimas är tämligen diffus med sitt framförande, men det förefaller som om *s* och inte *s* utgör varandras motsatser, och kan prononceras i form av binära oppositioner, som exempelvis:

lönsam kontra *skadlig*.

Medan *s* och *-s* utgör en sem samt dennes ickeexistens, det vill säga, nämnda sems avsaknad. Vilket kan prononceras i form av exempelvis:

lönsam kontra *olönsam*, eller
skadlig kontra *oskadlig*.

Greimas skriver att det med enkelhet går att bli varse existensen av en tredje typ av objektterm. Till exempel vad gäller oppositionen

stor kontra *liten*,

vore den tredje objekttermen *genomsnittlig*, och skulle betecknas som varken *s* eller inte *s*. Fenomenet skall enligt Greimas förstås på så vis att oppositionen

s kontra inte *s*,

vilken designeras som

positiv kontra negativ

medges en tredje term, vilken, som nyligen nämnts, benämns som varken *s* eller inte *s*, och som betecknas som *neutral*. Artikulationen blir som följer:

positiv	kontra	neutral	kontra	negativ
(<i>stor</i>)		(<i>genomsnittlig</i>)		(<i>liten</i>)

⁶² Greimas, 1984, s. 23 f.

I andra fall uppträder den interpolerade termen som både *s* och inte *s*, och betecknas då som *komplex*.⁶³ Exempelvis:

positiv (<i>personlig</i>)	kontra	komplex (<i>både personlig och operpersonlig</i>)	kontra	negativ (<i>operpersonlig</i>)
---------------------------------	--------	--	--------	-------------------------------------

Greimas preciserar distinktionerna mellan objekttermerna med hjälp av följande schema:⁶⁴

Semisk term		Semiskt innehåll
Positiv	<i>s</i>	Närvaro av sem <i>s</i>
Negativ	inte <i>s</i>	Närvaro av sem inte <i>s</i>
Neutral	- <i>s</i>	Frånvaro av <i>s</i> och inte <i>s</i>
Komplex	<i>s</i> + inte <i>s</i>	Närvaro av såväl <i>s</i> som inte <i>s</i>

Den semiotiska kvadraten

Den semiotiska kvadraten presenterades ursprungligen i essän ”The Interaction of Semiotic Constraints”, skriven av Greimas, tillsammans med François Rastier. Essän inleds på följande vis: ”Perhaps out of a desire for intelligibility, we can imagine that, in order to achieve the construction of cultural objects (literary, mythical, pictorial, etc.), the human mind begins with simple elements and follows a complex trajectory, encountering on its way both constraints to which it must submit and choices it is able to make. Our aim is to give a rough idea of this trajectory.”⁶⁵ Essäns syfte – skriver Greimas – är att skissera en grov föreställning om nämnda bana – vilken kan betraktas röra sig från immanens till manifestation i tre huvudsakliga stadier: djupstruktur, ytstruktur, samt manifestationsstruktur:

1. *Djupstrukturen* definierar de mest fundamentala förhållandeformerna och villkoren för semiotiska objekts existens och innebär den mest elementära strukturen för skapande av meningsbärande element.

⁶³ Greimas, 1984, s. 24 f.

⁶⁴ Greimas, 1984, s. 26.

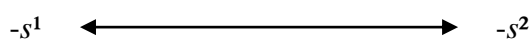
⁶⁵ Greimas, 1987, s. 48.

2. *Ytstrukturen* konstituerar ett semiotiskt grammatiskt system, vilket arrangerar innehållet på ett för manifestationen mottagligt vis. Resultatet är fristående från uttrycket och yttringen som manifesterar dem, i den mån att de i teorin kan komma till uttryck i form av vilket uttrycksmedium som helst.
3. *Manifestationsstrukturen* formar yttringen i ett givet uttrycksmedium – exempelvis en skriven text, en film eller ett dansuppträdande.⁶⁶

Det är i den första av dessa analysnivåer som den semantiska kvadraten återfinns. Greimas och Rastier adapterar innehållet från *Structural Semantics* och utformar en omarbetad formulering – en reviderad version – av signifikansens mest elementära struktur.⁶⁷ Adaptionsprocessen kan te sig aningen diffus och är inte helt lätt att till fullo begripa. Den semantiska axeln *S* artikuleras – likt i *Structural Semantics* – av två konträra semer, men abstraktionen skrivs på följande vis:



Dessa två semer ger var och en upphov till varsin kontradiktorisk motsats:



Detta bör förstås på så vis att s^1 och s^2 motsvarar s och inte s från *Structural Semantics*, och $-s^1$ och $-s^2$ utgör negationer i förhållande till s^1 och s^2 , och sammanförs genom den neutrala kategorin $-s$ från *Structural Semantics* – det vill säga, varken s eller inte s . Greimas betecknar förhållandet mellan de båda axlarna som ”a double relation of *disjunction* and *conjunction*”,⁶⁸ samt som ”a relation of homologized contradictions”.⁶⁹ Två motsvarande beståndsdelar av två likartade figurer – eller mer generellt, två korrelativa figurer – benämns som *homologa*.⁷⁰ Exempelvis: X och Y förhåller sig homologa i relation till Z och Q – det vill säga, X förhåller sig till Y på samma vis som Z förhåller sig till Q. Följaktligen kan homologiseringen av de två binära oppositionerna beskrivas som att s^1 och $-s^1$ förhåller sig homologa i relation till s^2 och

⁶⁶ Greimas, 1987, s. 48 f.

⁶⁷ Greimas, 1987, s. 49 f.

⁶⁸ Greimas, 1987, s. 49.

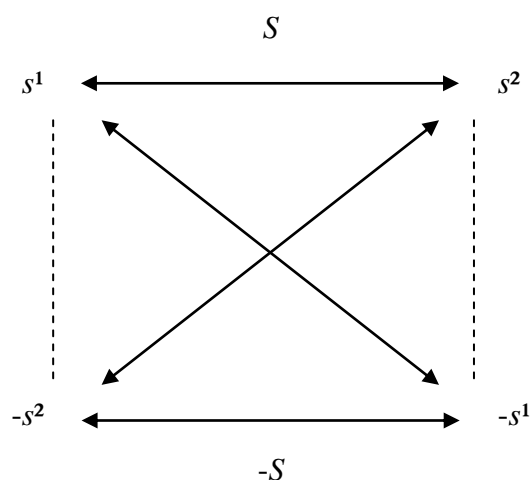
⁶⁹ Greimas, 1987, s. 50.

⁷⁰ Greimas, 1984, s. 192 f.

$-s^2$; s^1 förhåller sig till $-s^1$ som s^2 förhåller sig till $-s^2$, vilket kan beskrivas enligt följande uppställning:⁷¹

$$\begin{array}{ccc} s^1 & & s^2 \\ - & = & - \\ -s^1 & & -s^2 \end{array}$$

Greimas ställer upp strukturen som ett diagram, på följande vis:



Anmärkningsvärt är att när Greimas ställer upp kvadraten för första gången byter han plats på termerna på den undre axeln – det vill säga, $-s^1$ placeras till vänster och $-s^2$ placeras till höger.⁷² Detta kommenteras ej, och då han sedermera definierar relationen mellan termerna i kvadraten så görs det som om $-s^1$ vore placerad till höger och $-s^2$ till vänster – vilka är de placeringar Greimas därefter konsekvent begagnar sig utav. Detta är såvitt jag kan bedöma ett misstag från Greimas sida – alternativt ett misstag från översättaren/översättarnas (Paul J. Perron och/eller Frank H. Collins) sida.

Termerna i kvadraten och deras relationer

Värt att nämna här är det faktum att det finns ett flertal sammanfattningar av Greimas kvadrat, vilka inte sällan skiljer sig åt vad gäller framställning av kvadratens termer och deras relationer till varandra; inte sällan uppstår direkta felaktigheter i förhållande till det som Greimas de facto beskriver i sina texter. Exempelvis råder det uppenbarligen stor förvirring

⁷¹ Greimas, 1987, s. 50.

⁷² Greimas, 1987, s. 49.

kring vilken axel som är att betrakta som komplex, respektive neutral. Exempelvis betecknar Marvin Katilius-Boydston S som den neutrala axeln, och $-S$ som den komplexa axeln – vilket är felaktigt. I nästa mening betecknar han dock $-s^1$ som komplex och $-s^2$ som neutral – det vill säga de termer som ingår i den axeln som alldeles nyss betecknades som komplex.⁷³

Det är anmärkningsvärt – i viss mån till och med beklämmande – att det tycks råda sådana missförstånd och oenigheter kring Greimas teorier, vilket får som resultat direkt felaktiga framställningar av hans modeller. Knappast är det väl så att en skribents framläggning av Greimas kvadrat står och faller på huruvida personen i fråga blandat ihop två termer, men det föranleder frågan om huruvida upphovspersonerna till texterna överhuvudtaget ens brytt sig om att läsa källtexterna, eller om kommentatorerna har förlitat sig på redan existerande sammanfattningar och att det likt förloppet i en viskningslek skett en transformation och en förvrängning av det ursprungliga innehållet, vilket sedan helt godtyckligt nedtecknats. Det bör emellertid också tilläggas att Greimas egen terminologi inte sällan är något vacklande. Det händer att han inte är helt konsekvent i sitt användande av somliga begrepp och termer – vilket rimligtvis kan ha föranlett förvirring hos hans läsare.

Åter till Greimas och hans kvadrat. Greimas inleder med att göra en distinktion mellan två olika typer av relationer inom kvadraten:

1. *Hierarkisk*: en hyponymisk relation är etablerad mellan dels s^1 , s^2 och S och dels $-s^1$, $-s^2$ och $-S$; s^1 och s^2 respektive $-s^1$ och $-s^2$ utgör hyponymer (underordnade begrepp) till hyperonymen S respektive hyperonymen $-S$ (överordnade begrepp).
2. *Kategorisk*: en kontradiktorisk relation är etablerad mellan S och $-S$, samt på den hierarkiskt underordnade nivån; mellan s^1 och $-s^1$ och s^2 och $-s^2$. En konträr relation artikuleras mellan, å ena sidan, s^1 och s^2 , och å andra sidan $-s^1$ och $-s^2$. En implikationsbaserad relation är etablerad mellan s^1 och $-s^2$ å ena sidan, och s^2 och $-s^1$ å andra sidan: s^2 implicerar $-s^1$ och s^1 implicerar $-s^2$, eller vice versa. Enligt Greimas är implikationsrelationen giltig på båda hållen.⁷⁴ Somliga kommentatorer har felaktigt påpekat att implikationen bara är giltig på ena hållet.⁷⁵

Genom att precisera relationerna mellan termerna paras dessa samman och grupperas i sex dimensioner:

⁷³ Katilius-Boydston.

⁷⁴ Greimas, 1987, s. 51.

⁷⁵ Se exempelvis: Carlshamre.

1. Två *axlar*: S och $-S$. Dessa står i en kontradiktorisk relation i förhållande till varandra. S är den komplexa axeln och inbegriper s^1 och s^2 . Axeln $-S$ inbegriper $-s^1$ och $-s^2$, för vilka s^1 och s^2 är kontradiktoriska; den betecknas därför som den neutrala axeln i relation till s^1 och s^2 då den kan definieras som *varken s^1 eller s^2* . Termerna omfattade av respektive axel står i konträr relation gentemot varandra, och utgör varandras motsatser.
2. Två *scheman*: $s^1 + -s^1$ utgör schema 1; s^2 och $-s^2$ utgör schema 2. Varje schema konstitueras genom en kontradiktorisk relation.
3. Två *deixer*:⁷⁶ Den första deixen utgörs av relationen där s^1 implicerar $-s^2$, eller vice versa; den andra av implikationen mellan s^2 och $-s^1$. Greimas betecknar implikationen som ”simple implication”⁷⁷ – det vill säga, ”enkel” implikation; vad som åsyftas förefaller rimligtvis vara *formell* implikation: ”om A så B” – exempelvis: om s^1 så $-s^2$.⁷⁸

Följande ledsagande karta författas:

Konstitutiv relation	Strukturell dimension	Semisk struktur
Konträr	S -axeln (komplex)	$s^1 + s^2$
	$-S$ -axeln (neutral)	$-s^1 + -s^2$
Kontradiktion	Schema 1	$s^1 + -s^1$
	Schema 2	$s^2 + -s^2$
Implikation	Deix 1	$s^1 + -s^2$
	Deix 2	$s^2 + -s^1$

Greimas semiotiska kvadrat innebär således en raffinering i fråga om analyser av binära oppositioner. Louis Hébert skriver: ”The semiotic square is a means of refining oppositional analyses by increasing the number of analytical classes stemming from a given opposition from two [...] to four [...] to eight or even ten.”⁷⁹ Fredric Jameson skriver: ”The entire

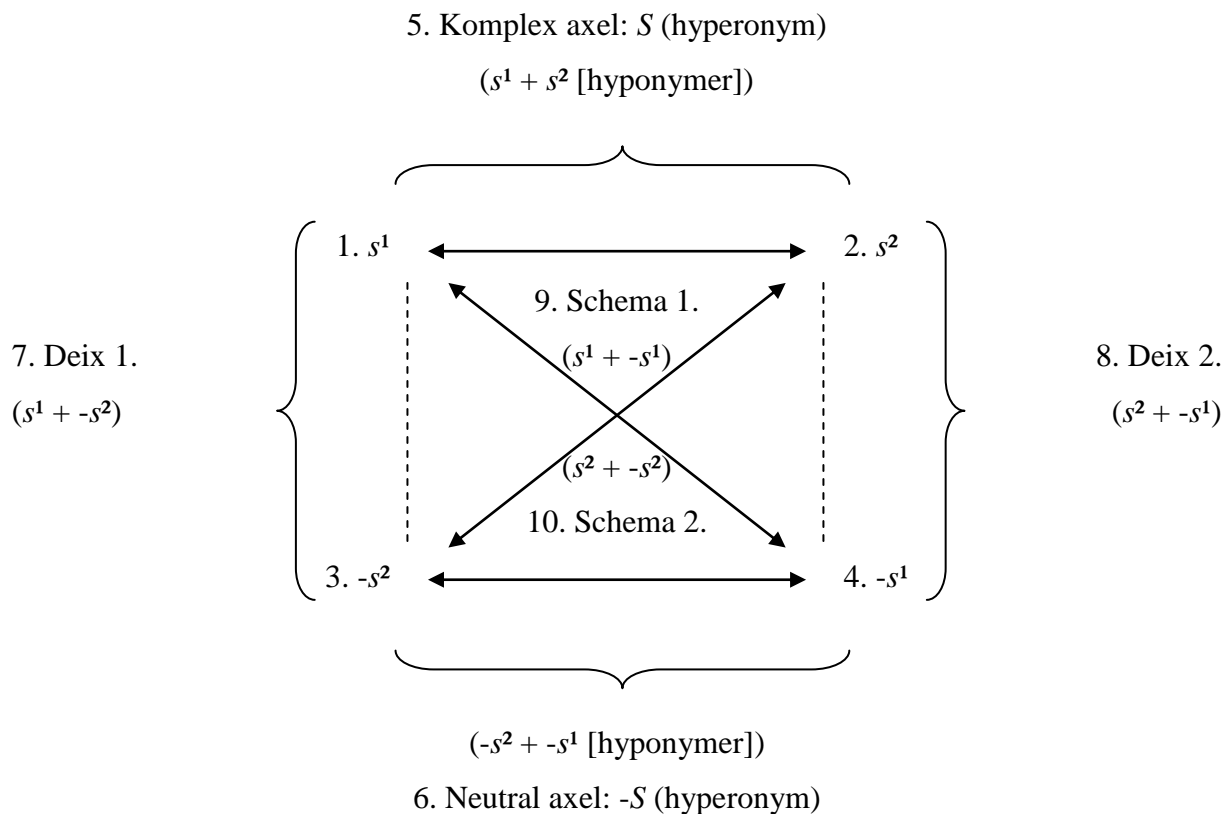
⁷⁶ ”The Interaction of Semiotic Constraints” publicerades ursprungligen på engelska (1968). Då tillämpades termerna *deixis* och *deixes*. Staffan Carlshamres svenska översättningar *deix* och *deixer* kommer användas i uppsatsen.

⁷⁷ Greimas, 1987, s. 51.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Hébert, Louis, *Tools for Text and Image Analysis: An Introduction to Applied Semiotics*, Université du Québec à Rimouski, 3. ed., 2011, översatt från franska av Julie Tabler, Tillgänglig här:

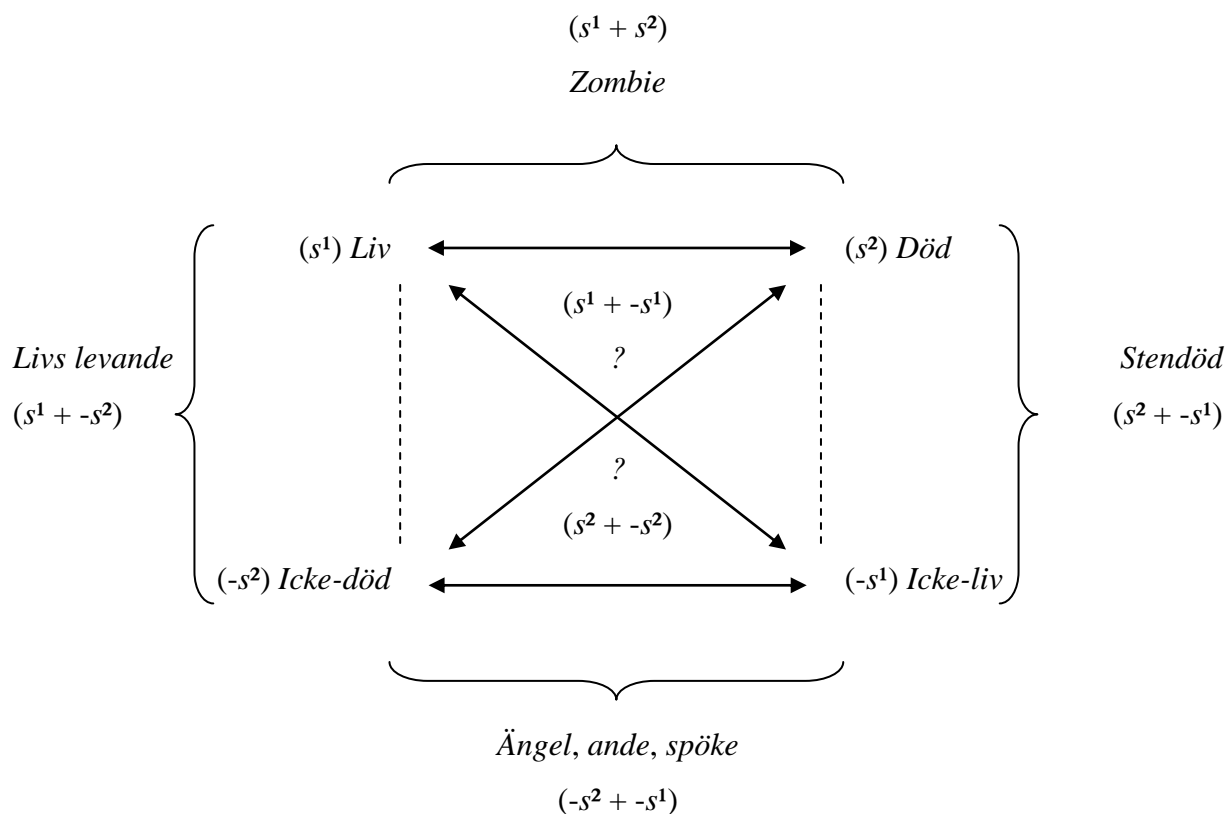
mechanism [...] is capable of generating at least ten conceivable positions out of a rudimentary binary opposition”.⁸⁰ En utförligt formulerad, tom kvadrat, i vilken samtliga termer och metatermer skrivs ut skulle se ut på följande vis:



Plustecknen indikerar således sammanlänkningen mellan de termer som kombinerade utgör en metaterm. Position 1-4 utgör de elementära termerna. De två första positionerna utgör den konträra relation, vilken utgör kvadratens bas; term tre och fyra utgör negationerna av de två grundläggande termerna. Position 5-10 utgör metatermerna. Kvadraten kan sedan investeras med ett adekvat innehåll. Ett mycket simpelt exempel vore följande uppställning:

<http://www.signosemio.com/documents/Louis-Hebert-Tools-for-Texts-and-Images.pdf>. [Utskrift i uppsatsförfattarens ägo.]

⁸⁰ Jamesons förord i Greimas, 1987, s. xiv.



Angående kvadratens användbarhet

Som åskådliggjordes i kapitlets inledning, anses den semiotiska kvadraten vara en av Greimas mest fruktbara och betydelsefulla kontributioner. Detta till trots, är det som Staffan Carlshamre konstaterar, ”inte lätt att samla sig till ett sammanfattande omdöme om modellens värde.”⁸¹ Greimas formaliserings- och abstraktionsentusiasm, samt modellens generellt arbiträra art gör det tämligen besvärligt att utröna modellens värde. Carlshamre ger uttryck för en viss beklagan då han skriver att ”varje läsare av Greimas ibland [förmodligen känner] en stark irritation över godtyckligheten och formaliseringsraseriet.”⁸²

Icke desto mindre har Greimas modell tillskrivits omåttligt högt värde, av bland andra Fredric Jameson, som har uttryckt sin entusiasm över Greimas kvadrat, och gått så långt som att tillstå att modellen inte bara är av gagn för analyser av kulturella uttryck och yttringar, utan att modellen kartlägger ”the logical structure of reality itself”.⁸³ Det vill säga, modellen kan, enligt Jameson, användas för att blottlägga och åskådliggöra allena rådande, elementära strukturer för hur människor förstår, samt skapar mening och betydelse av, den förnimbara världen – följaktligen principer, vilka det mänskliga intellektet följer i all sin verksamhet.

⁸¹ Carlshamre.

⁸² Ibid.

⁸³ Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Routledge, London, 1989, s. 46.

Den mest uppenbara problematiken som framträder vid ett sådant dryftande är den ovedersägliga teori om binära oppositioner som betydelseproduktionens minsta byggsten, varpå Greimas modell vilar. Johannes Ehrat skriver angående detta, att ”the main weakness in Greimas’s deductions concerns his unquestioned binarism.”⁸⁴ Greimas konstaterar – utan vidare skrupler – i början av *Structural Semantics*: ”We perceive differences, and, thanks to that perception, the world ’takes form’ in front of us and for us.”⁸⁵ Huruvida möjligheten finns att det mänskliga intellektet ter sig mer komplext än att dess förmåga att skapa betydelse och mening av världen begränsas till varseblivningen av differenser och binära oppositioner nämns överhuvudtaget inte. Kritik har riktats mot modellen, då den har ansetts föranleda reduktionistiska och programmatiska tolkningar.⁸⁶ Det vill säga, modellen har kritiserats för att förklara komplexa företeelser på simplifierade och onyanserade vis, vilket resulterar i dogmstyrda och inrutade analyser, samt ett hämmande av ett lateralt tänkande.

Huruvida modellen visar strukturerna för verkligheten, eller ej, är knappast den här uppsatsens uppgift att utröna, eller närmare diskutera, varför diskussionen nu lämnas därhän. I stället skall modellens relevans och användbarhet för analyser av narrativa konstnärliga yttringar i allmänhet, och filmanalys i synnerhet, avhandlas.

Greimas sökte formulera en allena rådande narrativ grammatik, i vilken den semiotiska kvadraten utgör fundamentet, giltig för allt berättande. Ehrat skriver att ”this must ruin the narrative unpredictability; even so, it can logically be imagined that indeed everything is predictable with the same necessity as logical oppositions. This would not be new, nor would it be an innovative insight. It is simply one of the most basic laws of the most classical logic.”⁸⁷ Det är emellertid av vikt att understryka att enkom för att det existerar gemensamma tendenser och strukturer på den djupstrukturella nivån, innebär det knappast att all tillstymmelse till oförutsägbarhet och säregenhet försvinner från manifestationsnivån.

Daniel Chandler skriver i *Semiotics: The Basics*, angående kvadratens användbarhet: ”The semiotic square can be used to highlight ’hidden’ underlying themes in a text or practice.”⁸⁸ Vilket – den klumpiga formuleringen till trots – belyser en central aspekt angående kvadratens narratologiska användbarhet och relevans, nämligen att man genom att investera adekvata termer i kvadraten kan blottlägga ett narrativs underliggande teman. Modellen utgör en metodologisk startpunkt; en uppsättning kategorier att utforska, snarare än

⁸⁴ Ehrat, s. 373.

⁸⁵ Greimas, 1984, s. 19.

⁸⁶ Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics*, 2. ed., Routledge, London, 2007, s. 108.

⁸⁷ Ehrat, s. 375.

⁸⁸ Chandler, s. 107.

en förhandsberäkning eller prognos av analysresultatets art. Fredric Jameson skriver: ”Thus, [...] the various superposed and homologous quadrants [...] far from designating the concrete kinship or legal systems of any specific and historical human community, on the contrary constitute the empty slots and logical possibilities necessarily obtaining in all of them, against which the content of a given social text is to be measured and sorted out.”⁸⁹ Kvadraten är därmed att betrakta som en *karta av logiska möjligheter*. Vilket Marvin Katilius-Boydston beskriver väl:

The square is a map of logical possibilities. As such it can be used as a heuristic device, and in fact, attempting to fill it in stimulates the imagination. The puzzle pieces [...] seldom fall conveniently into place. The following construction of a square, then, should be seen as a tentative attempt to show how the structure works rather than as a definitive illustration. Playing with the possibilities of the square is authorized, since the theory of the square allows us to see all thinking as a game, with the logical relations as the rules and concepts current in a given language and culture as the pieces.⁹⁰

Genom att tillämpa kvadraten som ett kreativt instrument – en modell som skall fyllas i, kan uppfinningsförmågan stimuleras och teman och strukturer för en film kan blottläggas – vilket kan bidra till en ackumulerande förståelse för hur mening skapas inom den analyserade filmen. Det är sålunda processen genom vilken den semiotiska kvadraten formuleras som är behållningen med modellen, och det är medelst denna kreativa process – genom vilken motsättningar, differenser och binära oppositioner urskiljs – som betydelseproduktionens grunder utrönas. Den ifyllda modellen i sig är således av ringa betydelsen, det är akten att fylla i kvadraten som är viktig – ty det är under den akten som man resonerar sig fram till adekvata investeringar av kvadratens termer, och på så vis kan utröna vad filmen handlar om och vilka teman som behandlas – vilket föranleder en vidare analys, beroende på typen av material som åskådliggjorts. Processen under vilken den semiotiska kvadraten formuleras är således knappast automatisk eller självverkande; som Katilius-Boydston konstaterar, faller pusselbitarna sällan lämpligt och lätthanterligt på plats.⁹¹ Staffan Carlshamre skriver sammanfattningsvis att ”konstruktionen och tolkningen av en semantisk kvadrat [är] långt ifrån alltid en mekanisk verksamhet som kan utföras av vem som helst, utan en kreativ akt som fodrar både fantasi och improvisationsförmåga”.⁹²

⁸⁹ Jameson, s. 46.

⁹⁰ Katilius-Boydston.

⁹¹ Ibid.

⁹² Carlshamre.

Analys

Greimas semiotiska kvadrat kommer ligga till grund för den analys som nu följer. Inledningsvis kommer en koncis synopsis presenteras, varpå de allmänna dubbleringsförhållandena i filmen kortfattat kommer avhandlas – i syfte att föranleda samt kontextualisera den fortsatta analysen. Därefter följer en utförlig analys utav filmen med avstamp i två olika typer av kvadrater – dels en kvadrat, i vilken de miljöer som filmen tilldrar sig i investerats som objekttermer; och dels två kvadrater vars objekttermer utgörs utav filmens huvudkaraktärer. Av dessa kommer karaktärskvadraterna ägnas mest uppmärksamhet – dessa kvadraters strukturella dimensioner kommer mer i detalj diskuteras; till skillnad från miljökvadraten, vars utrymme i analysen kommer te sig mer begränsat – icke desto mindre spela en i hög grad väsentlig roll. Slutligen kommer ytterligare analysmöjligheter i korthet diskuteras.

Synopsis av *Black Swan*

Black Swan handlar om Nina Sayers (gestaltad av Natalie Portman) – en ambitiös och prominent balettdansös, som förefaller tekniskt skicklig, men som ännu ej uppnått sin konstnärliga eller karriärmässiga höjdpunkt. Nina bor tillsammans med sin mor Erica (gestaltad av Barbara Hershey) – en före detta dansös. Den prestigefyllda balettakademi Nina dansar för avser öppna kommande säsong med en uppsättning av Tchaikovskys *Svansjön*. Den konstnärliga ledaren, Thomas Leroy (gestaltad av Vincent Cassel) – som nyligen drivit ballerinan Beth Macintyre (gestaltad av Winona Ryder) till att dra sig tillbaka från sin framgångsrika danskarriär – begär att en ny ballerina gestaltar såväl den fragila och oskuldsfulla vita svanen som den förföriska svarta svanen. Nina uppfattas som idealisk för rollen som den vita svanen, men Thomas avfärdar henne eftersom han inte anser henne kapabel att dansa den svarta motsvarigheten.

Nina tilldelas dock sedermera rollen och inleder således sin metamorfos från vit svan till svart dito – med målsättning att kunna gestalta dem båda. Nina överväldigas emellertid utav den kolossala pressen från Thomas; konkurrensen från framförallt den på dansakademien nytillkomna Lily (gestaltad av Mila Kunis); samt den destruktiva och dysfunktionella relationen till sin moder. Gränsen mellan verklighet och fantasi flyter mer och mer samman för Nina – hallucinationer och nervösa sammanbrott avlöser varandra. Filmen slutar med att Nina under premiärföreställningen av *Svansjön*, under självmordsförsöksliknande former, åsamkar sig själv stor fysisk skada, genom att penetrera sin egen buk med en skärva från en

spegel. Huruvida Nina överlever eller ej förefaller för åskådaren oklart, men hon utför emellertid ett fulländat framträdande av den vita såväl som den svarta svanen, och hyllas av publik, såväl som av övriga medlemmat av balettensemblen och Thomas.

”[E]verything is doubled and doubled again.”⁹³

Black Swan är en backstage-film – filmens explicita handling kretsar i huvudsak kring uppsättningen av baletten *Svansjön* och utspelar sig till stor del bakom kulisserna, vilket föranleder den centrala binära oppositionen

på scen kontra *bakom scen*,

där det som sker *bakom scen* utgör vardagen, eller det som lite plumpt skulle kunna kallas för ”verkligheten” inom den fiktiva verklighet, i vilken filmen utspelas; medan det som sker *på scen* utgör en fiktion inom fiktionen – en fiktionsyttring inom den diegetiska världen. Baletten *Svansjön*, iscensatt i filmen, är en berättelse med dubblering och förväxling som centralt narrativt incitament. *Svansjön* hade urpremiär 1877,⁹⁴ och har satts upp i flera olika versioner, med variationer i flera avseenden. Den version av baletten som sätts upp i *Black Swan* beskrivs av Thomas på följande vis:

Virginal girl, pure and sweet, trapped in the body of a swan. She desires freedom but only true love can break the spell. Her wish is nearly granted in the form of a prince, but before he can declare his love her lustful twin, the black swan, tricks and seduces him. Devastated the white swan leaps of a cliff killing herself and, in death, finds freedom.

Den svarta svanen är den vita svanens promiskuösa och ondsinta tvillingsyster och dubbelgångare. I *Black Swan* skall rollen som såväl den vita som den svarta svanen axlas av en och samma ballerina som måste dubblera sig, och som Thomas säger: ”embody both swans”. Rollen går sedermera till Nina, som sålunda ersätter den äldre och bleknande stjärnan Beth, i och med att hon tar plats som balettkompaniets nya stora namn – Nina är den Beth en gång i tiden var, och Beth är den som Nina med tiden sannolikt kommer att bli.

Ytterligare en dimension av dubbelheten introduceras i filmens sista scen då Thomas observerar Ninas kraftigt blödande sår. Under replikskiftet som följer är Nina till en början vänd mot Thomas och talar till honom:

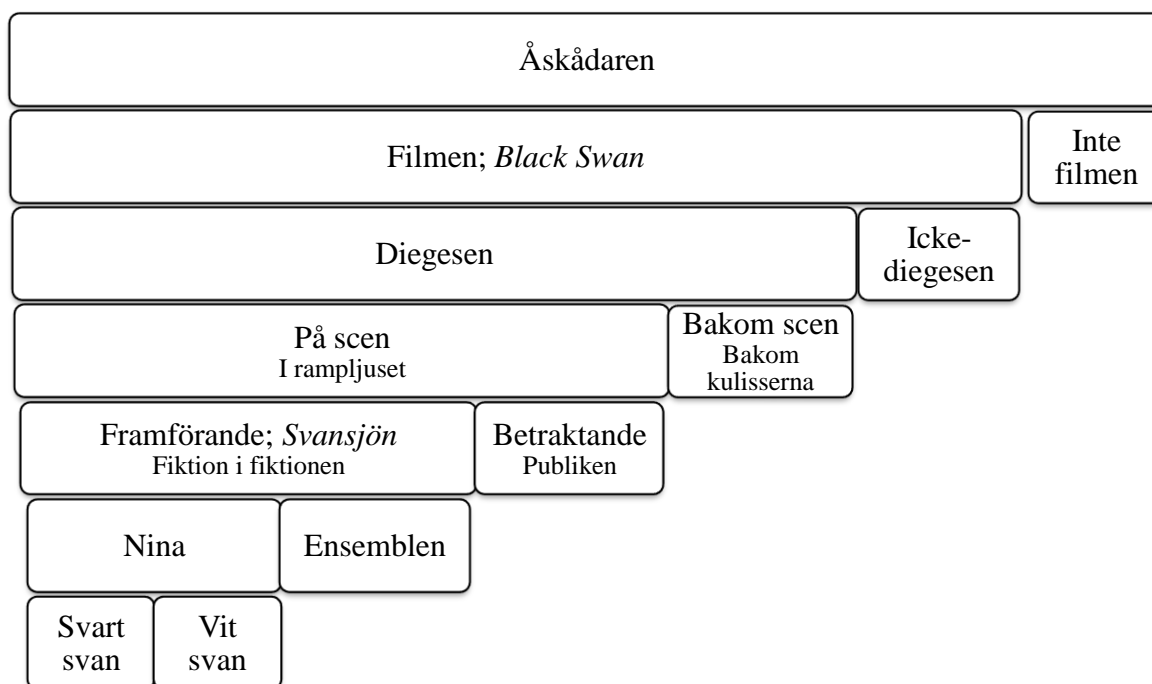
⁹³ Clover, Joshua, ”The Looking Class”, *FilmQuarterly*, 2011:64-3, s. 7.

⁹⁴ Beaumont, Cyril W., *The Ballet Called Swan Lake*, C.W. Beaumont, London, 1952, s. 9.

Thomas: What did you do? What did you do?
 Nina: I felt it.
 Thomas: What?
 Nina: Perfect.

Nina vänder sig sedan till kameran och därmed direkt till åskådaren. Hon blickar rakt in i kameran – som för att betrakta dem som genom filmen betraktar henne – och viskar: ”It was perfect.” I och med detta direkta åskådartilltal etablerar Nina – vilket blir det sista hon gör – en metadimension; en mer konkret och markerad relation mellan filmens åskådare och den diegetiska verkligheten.

För att ytterligare förstärka och befästa dubbleringsförhållandena i filmen innehåller närapå samtliga scener speglar eller andra speglande och reflekterande ytor. Det är en spegelskärva som åsamkar Ninas potentiellt dödliga sår – fördubblingen förorsakar följaktligen Ninas presumtiva död. Därutöver illustrerar den oavlåtliga närvaron av speglar Ninas oupphörliga medvetenhet om sin egen kropp och hennes besatthet av att uppnå perfektion. Följande överblickande uppställning kan göras:



Märkväl att proportionerna (av utrymmesskäl) är skeva – varje dubbling skall givetvis utgöras av lika stora delar. Notera även att uppställningen är förenklad och skall betraktas som en pedagogisk överblickande uppställning, vars syfte är att understödja texten – exempelvis saknas dubbleringsrelationen mellan Nina och Beth.

Miljöerna

Som tidigare fastslagits så innebär det faktum att *Black Swan* är ett backstage-drama att det etableras en grundläggande binär opposition i form av

på scen kontra *bakom scen*.

Det gemensamma semantiska innehållet för paret är att båda termerna beskriver tilldragelser inom *balletten* och sålunda inom vad som skulle kunna definieras som *yrikeslivet*. Motsatsförhållandet grundar sig i motsättningen mellan framträdandet som äger rum på scen, kontrasterat mot inövning inför framträdandet som tilldrar sig bakom scen – det vill säga företeelser i rampljuset kontrasterat mot företeelser bakom kulisserna.

Motsatt yrkeslivet inom baletten är privatlivet och fritiden, vilket i filmen huvudsakligen konstitueras i form av Ericas och Ninas lägenhet, samt det uteställe som Nina och Lily besöker vid ett tillfälle i mitten av filmen. Lily övertalar Nina att göra henne sällskap till en restaurang, tillika nattklubb, där de delar en måltid; träffar två unga män (vilka föga intresserar sig för balett och endast i förbigående hört talas om *Svansjön*); samt sedermera berusar sig och dansar hämningslöst på klubbens dansgolv. Lily erbjuder Nina ecstasy (eller dylikt), vilket Nina till en början förhåller sig skeptisk till, men tillslut går med på att pröva. Dansen som försiggår på klubbens dansgolv är intim, intensiv, godtycklig och inte särskilt noggrann i termer av rörelsemönster och fysiskt utförande – vilket innebär en kontradiktion i förhållande till den nogräknade och precist koreograferade dansen som tilldrar sig på balettscenen.

Nina bor tillsammans med sin överbeskyddande mor, Erica, i en klaustrofobisk lägenhet. Erica hjälper Nina med morgon- och kvällsrutinerna; hon ringer dagligen och stundligen för att försäkra sig om att allting står väl till med Nina; och hon uttrycker en ständig oro över Ninas hälsa. Då Thomas överraskat kompaniet med en oannonserad audition ringer Erica balettakademiens receptionist, Susie, och säger bland annat: "I know, Susie, but he just can't expect these girls to come back from break and dance like Beth Macintyre. It's completely unrealistic." – och fulländar därmed i någon mening bilden av den överbeskyddande föräldern som ringer skolan, fritidssysselsättningen, eller ett annat barns föräldrar, då föräldern upplevt att dennes barn behandlats orättvist eller felaktigt.

Lägenheten utgör således sinnebilden för instängdhet och skyddad tillvaro – hemmets trygga barn, hemvist för den regressiva modersgestalten som är totalt oförmögen att släppa

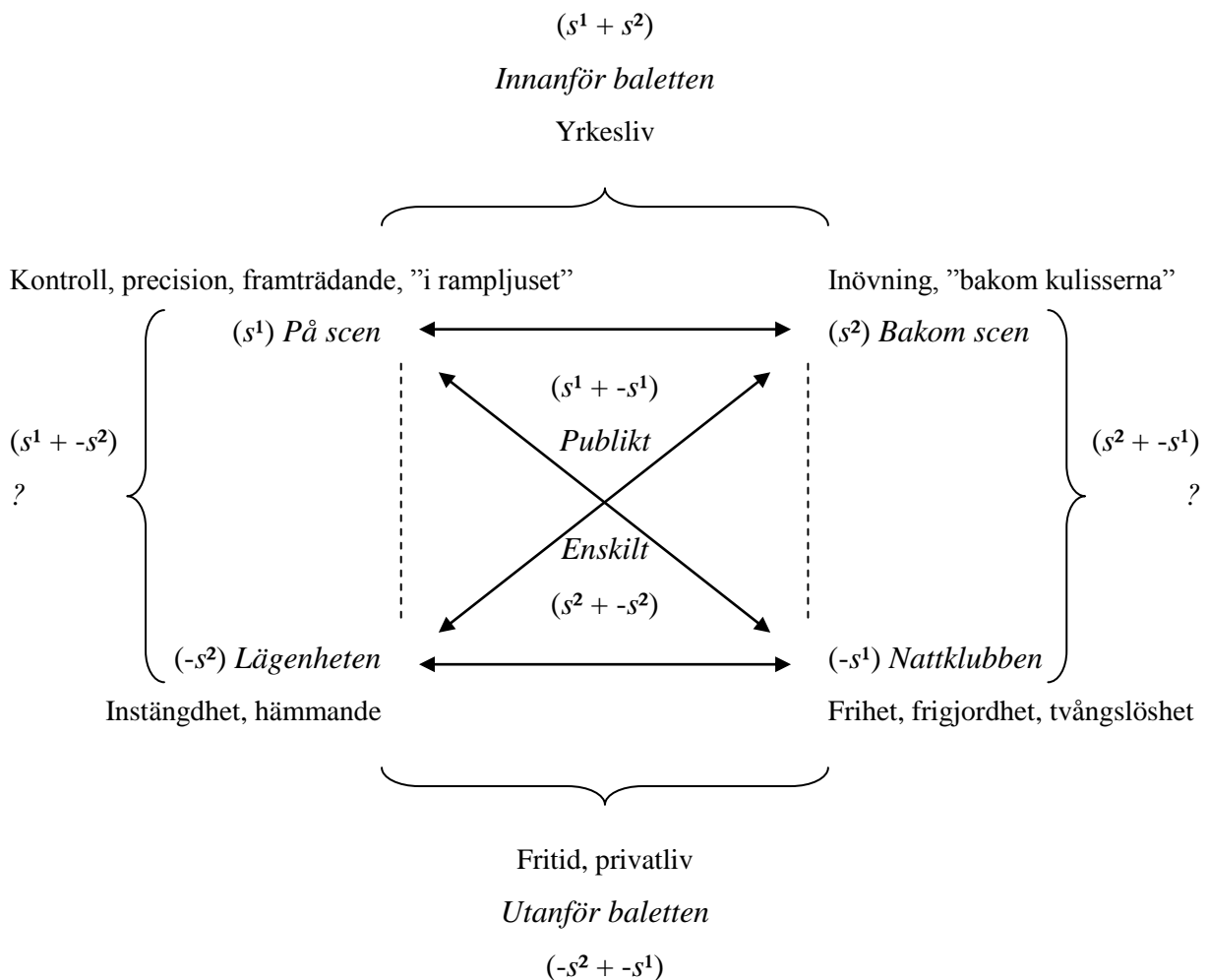
sitt krampaktiga grepp om sin vuxna dotter, vilken istället behandlas som ett infantilt barn. Klubben kontrasterar lägenhetens hämmande miljö och erbjuder tillgång till umgänge med andra människor, berusningsmedel, frisläppt och ohämmad dans, samt i största allmänhet en social frihet som inte existerar i hemmet. Lägenheten och klubben utgör således två ytterligheter på en konträr axel:

klubben kontra *lägenheten*,

för vilka gemensamt är innehållet av fritid och privatliv som tilldrar sig *utanför baletten*. Tillsammans med oppositionen

på scen kontra *bakom scen*,

kan följande kvadrat formuleras:



På så vis erbjuds ett sätt att närma sig relationen mellan de miljöer som förekommer i filmen; hur dessa kan förstås, och hur betydelse och mening ges till de olika platserna genom att undersöka på vad sätt de särskiljer sig från varandra, samt i vilken mån de står i en differentiell relation till varandra.

En återkommande kritik som riktas mot Greimas modell är det faktum att den mer eller mindre oundvikligen utelämnar, eller missar stora delar av en text.⁹⁵ I princip oavsett vad som investeras som termer i kvadraten – karaktärer, situationer, objekt, gärningar – så kommer somliga aspekter ofrånkomligt att utelämnas. Vad gäller miljökvadraten är det kanske mest angelägna problemet att flera essentiella miljöer helt förbisetts och nekats en plats. Utöver de omgivningar som redan nämnts tilldrar sig filmscener i diverse exteriörer i New York, på tunnelbanan, i Thomas lägenhet, samt på sjukhuset där Beth är inlagd efter en olycka. Dessutom är *bakom scen* bestående av en rad olika interiörer: sminkkloster, övningslokaler, Thomas kontor, fysioterapeutens kontor, kostymförråd, korridorer, etc.

Icke desto mindre är urvalsprocessen ett oundgängligt faktum och därtill en väsentlig del i den laboreringsprocess som medför den intellektuella stimulans, vilken i någon mening är kärnan i den semiotiska kvadraten. Det är också viktigt att understryka att författandet av en kvadrat inte utesluter möjligheten att författa ytterligare en – det vill säga, ovan formulerade miljökvadrat står inte på något vis i vägen för att formulera en annorlunda miljökvadrat, med andra termer investerade, och sålunda rimligtvis ett annorlunda analytiskt utfall.

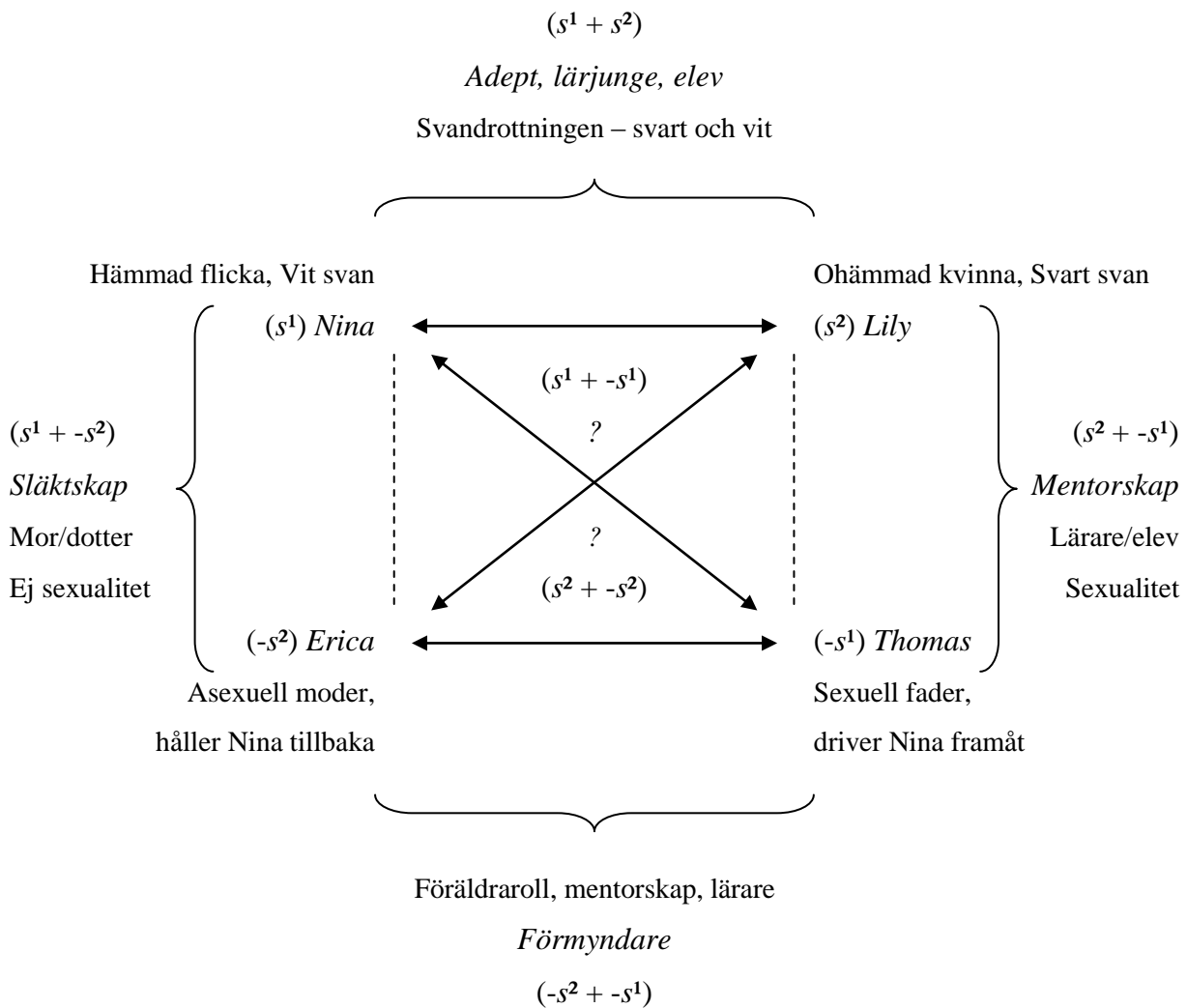
Ett ytterligare, uppenbart problem med kvadraten är den inte sällan närvarande svårigheten att utröna adekvata beteckningar för de förenande metatermerna. I fallet med miljökvadraten ovan förefaller det tämligen svårt att avgöra hur de förenande termerna för deixerna bör benämnas.

Som synes är formulerandet av en semiotisk kvadrat knappast en simpel process; snarare ett förhävande som förutsätter fantasi – samt erbjuder improvisations- och variationsmöjligheter; vars syfte är att, genom att begagnas som ett kreativt instrument, stimulera uppfinningsförmågan, samt blottlägga relationerna mellan olika komponenter och element inom ett givet narrativ, för att på så vis bringa fördjupad förståelse för meningsproduktionen inom nämnda narrativ.

⁹⁵ Se exempelvis: Bordwell, s. 118.

Karaktärerna

Den kvadrat som måhända förefaller mest relevant för analysen av *Black Swan* är den i vilken filmens karaktärer investerats som termer. Inledningsvis presenteras kvadraten i sin helhet; sedan presenteras objekttermerna, de strukturella dimensionerna, samt deras förhållanden till varandra.



Den komplexa konträra axeln – Nina och Lily

Filmens basala konflikt går ut på Ninas strävan efter att lyckas dansa såväl den vita som den svarta svanen. Hon behärskar redan den vita svanen – då hon ber Thomas om rollen som svandrottning säger han: ”Well, the truth is, when I look at you, all I see is the White Swan. Yes, you’re beautiful, fearful, fragile. Ideal casting. But the black swan? It’s a hard fucking job to dance both.” Och då Nina fått rollen och de befinner sig i övningslokalen säger han: ”Thank you, Nina. It’s very nice. It’s very nice. But I knew the white swan wouldn’t be a

problem. The real work will be your metamorphosis into her evil twin.” Det är metamorfosen till den vita svanens onda tvillingsyster – den svarta svanen – som kräver det verkliga arbetet. Nina står sålunda i en begärbetingad relation till förmågan att dansa den svarta svanen – vilket utgör berättelsens drivkraft.

Den person som besitter alla de egenskaper, kvalitéer och karaktärsdrag som fodras för att på ett lyckat vis genomföra den svarta svandansen är Lily – hon konstituerar allt som karaktäriserar den svarta svanen, medan Nina konstituerar allt som karaktäriserar den vita. För att åstadkomma förmågan att gestalta både den vita och den svarta svanen måste Nina således låta sig uppslukas av Lily; samtidigt som hon till fullo måste överlämna sig åt henne, och ta henne till sig. Lily utgör sålunda det största hotet och den mest betydande konkurrenten för Nina, på samma gång som hon innebär en avgörande del i Ninas förvandling – det är Lily som står i vägen för Ninas möjligheter att dansa den svarta svanen, samtidigt som Nina är beroende av Lily för att kunna göra det. Den centrala binära oppositionen i relationen mellan Nina och Lily är:

vit kontra *svart*.

Lily ankommer aningen försenad till auditionen för *Svansjön*, och anländer mitt under Ninas framförande av den svarta svandansen; hon stör på så vis Nina i sitt uppträdande och hindrar henne från att fullända sin dans – Lily utgör ett konkret hinder för Ninas möjligheter att uppnå sitt mål. Thomas presenterar Lily: ”Girls, this is Lily. Straight off the plane from San Francisco. She’s filling Rebecca’s old spot.” Han etablerar således ännu en grundläggande motsättning – nämligen:

östkust kontra *väst kust*.

Ninas vithet i kontrast till Lilys svarthet befästs på ett explicit vis genom att Nina till en början enkom bär kläder i ljusa nyanser – i huvudsak vita; medan Lily näst intill uteslutande bär kläder i mörka nyanser – huvudsakligen svarta. Även Thomas, Erica och Beth klär sig till betydande del i mörka klädesplagg; detsamma gäller för människor i Ninas omgivningar – exempelvis på tunnelbanan och i de exteriöra miljöerna – vilket skapar en föreställning av att den vita och ljusa Nina ständigt är omgiven av mörker och hotfullhet.

Ninas klädval får genom filmen en bärande betydelse i och med det faktum att hon i större omfattning klär sig i mörka nyanser i takt med att hon genomgår transformationen från

vit och oskuldsfull till svart och lättfärdig. Den klädmässiga vändpunkten kommer i samband med Ninas utekväll med Lily. Det enda svarta plagg Nina använder innan utekvällen är ett par svarta byxor, vilka hon använder vid två tillfällen. Dels då hon försöker övertala Thomas om att ge henne rollen som svandrottningen – vilket antyder hennes ansträngning att vara svart, och därmed passande för rollen – och dels under dagen och kvällen då Lily bjuder ut Nina – vilket antyder det sinnestillstånd hon befinner sig i, och indikerar hennes mottaglighet för att låta sig övertalas av Lily till att bejaka sidor inom sig själv som hon vanligtvis förskjuter.

Under Nina och Lilys utekväll lånar Lily ut ett svart linne till Nina, med kommentaren: ”You want to spruce up?” Då Nina tittar oförstående säger Lily: ”What? I carry a spare. In case I wake up somewhere unexpected.” Situationen besvärar Nina och gör henne obekvä. Nina beslutar sig dock för att ta på sig det svarta linnet, vilket hon gör över det vita linne hon redan har på sig. Hon känner sig emellertid inte bekväm, vilket gör att hon även tar på sig en grå tröja. Hittills har Nina endast vid två tillfällen i filmen burit ett svart plagg. Följaktligen är faktumet att Lily erbjuder Nina ett svart klädesplagg en tämligen laddad handling, och ett led i förförelseprocessen och metamorfosen som Nina börjat genomgå – detta är dock ovant för henne, varför hon väljer att kombinera Lilys svarta linne med sitt eget vita, och slutligen ikläda sig det, färgmässigt sett, kombinerade plagget: den grå tröjan.

Flera företeelser befäster det faktum att Lilys karaktär är promiskuös och lättfärdig. Exempelvis att hon bär med sig extrakläder, i händelse att hon vaknar upp på en oförutsedd plats; samt att hon spenderar natten med en utav männen som hon och Nina bekantar sig med på klubben. Under evenemanget då Beths pensionering samt Ninas utmärkelse till balettkompaniets nya stora namn skall tillkännages offentligt, stöter Nina och Lily ihop med varandra inne på en toalett. Lily tar av sig sina svarta trosor under klänningen och lägger dem i sin handväska, som för att underlätta ett spontant samlag på stående fot, om ett sådant skulle bli aktuellt under kvällen. Därutöver röker Lily i balettränings salen, då hon och Nina är ensamma – vilket gör Nina besvärad; Lily begagnar sig utav droger; samt har ett generellt rättfram beteende och en öppen och socialt framskridande personlighet. Vilket allt befäster Lilys frisläppta lössläppta och ohämmade livsstil.

Nina, å andra sidan, är socialt tillbakadragen; hon är besvärad och obekvä i de flesta sociala situationer, och sitter exempelvis för sig själv mellan träningspassen. Därtill blir hon obekvä och generad då Lily tar upp samtalsämnen med sexuell anknytning, och då Thomas frågar henne om hon är oskuld säger hon nej på ett sätt som får det att låta mer som ett ja än om hon faktiskt hade sagt ja. Således etableras en rad olika motsatspar mellan Nina och Lily:

sexuellt hämmad/oskuld? kontra *promiskuös,*
fragil kontra *antifragil,*
osäker kontra *själsäker,*
pryd kontra *ogenerad, samt*
socialt svältfödd/besvärad/bortkommen kontra *socialt öppen/erfaren/förtrogen.*

Viktigt att framhålla är att kontrasterna mellan Nina och Lily förstärks i allt de företar sig: allt från deras respektive kroppsspråk, till hur de pratar och betar sig, till hur och vad de äter – under restaurangbesöket, exempelvis, äter Nina små tuggor med kniv och gaffel; medan Lily äter en ostburgare för hand. Nina äter ett kokt ägg och en halv grapefrukt till frukost, och då hennes mamma köpt en stor tårta i syfte att fira att Nina utnämnts till svandrottning vill Nina först inte ha, men går, då Erica blir upprörd och gör en ansats till att slänga tårtan, med på att ta en liten bit, av vilken hon tar en liten tugga. Nina har ofta sitt hår uppsatt i en hård knut; Lily har oftast sitt hår utsläppt. Nina är genomgående tillbakadragen, skygg och försiktig; Lily är rättfram, ogenerad och själsäker.

Ytterligare en binär opposition giltig för relationen mellan Nina och Lily är

barn/flicka kontra *vuxen/kvinna,*

vilket blir påtagligt i och med Ninas relation med sin moder, Erica – vilken karaktäriseras av att Erica behandlar Nina som ett barn: hon är överbeskyddande och hjälper Nina med samtliga av hennes dagliga rutiner – inklusive stoppar om henne då hon skall sova, och vrider upp en speldosa, placerad på Ninas nattygsbord (vilken spelar en del ur ledmotivet till *Svansjön*). Tapeterna i Ninas rum har ett fjärilmotiv och är rosa, vita samt röda. Vid sidan av sängen finns ett mindre berg av gosedjur i olika färger. Lily, å andra sidan, har flyttat över 400 mil från vad som förefaller vara hennes hemstad San Francisco, till New York, hon har inga föräldrar närvarande – hon är självständig och kan, så att säga, ta vara på sig själv. Nina är en oskuldsfull flicka som eventuellt ännu ej genomfört sin sexualdebut; Lily är en frisläppt kvinna med tillfälliga sexuella förbindelser.

William Shakespeare skrev en gång: ”What’s in a name?”⁹⁶ I den narrativa spelfilmen har inte sällan karaktärnamnen stor betydelse – så även i *Black Swan*. Nina och Lilys namn

⁹⁶ Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, Penguin, London, 1967, s. 86.

kontrasterar varandra i form av en dubbling; varje namn är i sig själv en dubbling av två stavelser, samtidigt som de båda namnen är homologa i förhållande till varandra:

$$\begin{array}{ccc} Ni & & Li \\ - & = & - \\ na & & ly \end{array}$$

En utav de mest signifikanta episoderna i filmen är den imaginära sexualakten mellan Nina och Lily. Thomas ger i början av filmen Nina i uppgift att utforska och bejaka sin sexualitet genom onani – vilket Nina sedermera gör vid två tillfällen. Vid det första tillfället – som tilldrar sig morgonen efter att Thomas gett uppmaningen – avbryts Nina abrupt i sin masturbering då hon förskräckt inser att hennes moder sitter och sover i en fåtölj bredvid sängen. Vid det andra tillfället ligger Nina i badkaret med slutna ögon och avbryts då hon slår upp ögonen och ser sig själv stå lutad över badkaret med ett illvilligt leende på läpparna. Nina försöker följaktligen onanera två gånger, men avbryts vid båda tillfällena – dels av sin moder som förhindrar henne genom sin blotta närvaro, och dels av sig själv – det vill säga, de två människor som i högst grad håller tillbaka Nina. De två personer som hämmar Nina sexuellt är Ninas moder samt Nina själv. Som tidigare nämnts spenderar Lily natten efter hennes och Ninas utekväll tillsammans med en man. Det är inte helt enkelt att avgöra var verkligheten och Ninas hallucinationer flyter samman, men för Nina slutar natten i alla fall med en imaginär sexualakt innefattande henne själv och Lily. Då Nina vaknar i sin säng följande morgon befinner sig hennes ena hand mellan hennes ben, precis vid underlivet, för att indikera att hon onanerat under hallucinationen/i sömnen – hon har till slut förmått sig att genomföra onanin.

Thomas syfte med sin uppmaning till Nina att onanera är att få Nina att beakta de sidor inom sig själv som behövs för att kunna dansa den svarta svanen – att finna den svarta svanen inom sig själv. Att idka samlag med Lily vore det idealiska viset att omfamna den svarta svanen på. Sexualakten äger emellertid rum endast i Ninas fantasi, och snarare är det så att Nina tar till sig en andra personlighet i form av den svarta svanen inom sig själv och på så vis beaktar sin egen sexualitet. Således är sexscenen snarare att betrakta som symbolisk för hur de båda personligheterna kolliderar inom en och samma kropp. Detta förstärks ytterligare genom en spegeltagning i hallen då Nina och Lily precis kommit innanför dörren och blir konfronterade av Erica. Tagningen är gjord på sådant vis att endast främre halvan av Ninas kropp syns, respektive bakre halvan av Lilys kropp. I kombination med sättet på vilket de står

samt kameravinkeln skapas illusionen av att de är en och samma person – Lily är i själva verket inte närvarande, utan är enkom en del utav Nina. Erica säger till den uppenbart berusade Nina: ”You’re not my Nina right now.” Nina är inte sig själv längre eftersom hon är på väg att tas i besittning av den svarta svanen.

I och med den imaginära köttsliga samvaron mellan Nina och Lily – mellan Ninas inre vita och svarta svan – tar Ninas omvandling fart på allvar. Detta sker dels genom att Lily – det vill säga, den svarta svanen reinkarnerad – börjar utgöra ett mer påtagligt och konkret hot gentemot Nina (åtminstone upplever Nina det så) – exempelvis gör Thomas Lily till Ninas ställföreträdare för rollen som svandrottningen; och dels genom att Nina blir mer och mer besatt av den sida av sig själv som är den svarta svanen. Nina börjar i ökande omfattning klä sig i mörka och svarta kläder – ofta i kombination med ett eller flera vita och/eller gråa plagg för att antyda ambivalensen och dubbelheten i att hon är såväl den vita som den svarta svanen. Nina slår sönder sin speldosa – den vita svanprinsessan går sönder, vilket symboliserar att den fragila och oskuldsfulla varelse Nina var tidigare nu har börjat krackelera och ge plats för den förföriska svarta svanen. Därtill slänger Nina alla sina gosedjur i sopnedkastet, vilket indikerar ett steg från barndom, mot vuxendom.

Natten innan premiären genomgår Nina ett omfattande sammanbrott under vilket hon bland annat vållar sin moder skada. Natten slutar med att Nina kollapsar och förlorar medvetandet inne på sitt rum. Det sista som visas är en närbild på den sönderslagna speldosan där den vita svanprinsessan gått av på mitten. Följande morgon vägrar Erica att låta Nina uppträda och säger att Nina måste stanna hemma tills hon mår bättre samt att pressen från rollen har förstört henne. Nina lyckas lämna lägenheten med våld och under tumultet frågar Erica desperat: ”What happened to my sweet girl, huh?”, på vilket Nina svarar: ”She’s gone!” Den rara flickan som Erica syftar på är den vita svanen, vilken nu till betydande del har gjort avkall på sitt uppehålle till förmån för den svarta svanen. I kombination med bilden av speldosans trasiga vita svanprinsessa indikeras att den vita svanen är så gott som frånvarande, och eftersom förvandlingen till den svarta svanen alltjämnt är inkomplett befinner sig nu Nina i limbo – hon är varken svart eller vit.

Nina anländer sedermera till baletten och utför en enastående dans av den vita svanen – just så fragil, timid och skör som hon varit under repetitionerna. Dock ser hon, under ett lyft, sig själv bland de andra dansarna, vilket förskräcker henne och föranleder att David som spelar prinsen Siegfried (gestaltad av Benjamin Millepied) tappar henne, vilket antyder att Nina fortfarande är i vägen för sig själv och att hon – eftersom hon befinner sig i limbo – ej längre är kapabel att dansa den vita svanen.

Då Nina, skakad av den skamfyllda händelsen, återkommer till sin loge finner hon Lily som sitter vid sminkbordet, iklädd den svarta svankostymen, i färd med att sminka sig i det svarta svansminket. Då Nina ursinnigt, och med viss desperation i rösten, ber Lily lämna rummet smäddar Lily henne och säger: "See, I'm just worried about the next act. I'm just not sure you're feeling up for it." Nina ber Lily sluta, varpå Lily säger: "How about I dance the Black Swan for you?" Samtidigt som Lily säger detta transformeras hon till Nina och reser sig ur stolen. Nina skriker: "Leave me alone!" samtidigt som hon knuffar Lily in i en helfigurspegel som hänger på väggen. Spegeln går sönder och de båda faller omkull på golvet bland spegelskärvarna. I tumultet och handgemänget som uppstår får Lily övertaget och försöker strypa Nina; hon ryter undertiden: "It's my turn! My turn! My turn!". Ninas hals växer dock plötsligt, vilket gör Lily överrumplad och får henne att tappa greppet, Nina får tag i en spegelskärva från golvet, med vilken hon med stor beslutsamhet penetrerar Lilys buk. Bilden klipper till en närbild av Ninas ansikte, hon utbrister "It's *my* turn!", ser vansinnig ut, hennes ögon har blivit röda – likt en svart svans. Nästa klipp visar Lily som har transformerats tillbaka till Lily; hon ser förskräckt och handfallen ut, och hostar blod. Nina hyperventilerar och det går upp för henne vad hon just gjort – dödat Lily. Hon drar ut spegelskärvan och gömmer Lily i badrummet. Hon andas häftigt men lugnar sig sakta, ser mer beslutsam och näst intill ondsint ut, stönar tyst för att sedan bli behärskad och sansad och se målmedveten och handlingskraftig ut. Lily är död, metamorfosen är fulländad – Nina är nu fullkomligt besatt och uppfylld av den svarta svanen. Nina utför sedan en extraordinär dans av den svarta svanen och får mottaga stående ovationer från publiken. Under tiden Nina dansar den svarta svanen börjar hon fysiskt transformeras till en svart svan – hennes armar täcks av fjädrar och antar formen av vingar. Dansen avslutas med att Nina breder ut sina vingar och i det starka strålkastarljuset poserar, med huvudet bakåtlutat och bröstkorgen framskjuten, och tar emot publikens bifall. Hennes metamorfos har fulländats i det skarpa, bländande ljuset från strålkastarna – Nina kan inte se publiken eller omgivningarna, vilket antyder Ninas totala lösgörande och frikoppling från omvärlden. Hon är fullkomligt besatt av den svarta svanen, omgiven av det vita ljuset – vilket kontrasterar mot filmens tidigare skeenden då den vitklädda Nina rört sig i mörka omgivningar, omsluten av mörkklädda människor.

Då Nina sedan sitter och sminkar om sig till den döende vita svanen inför sista akten knackar det på dörren. Nina öppnar och finner Lily – levande och välmående – som upprymd av Ninas dans lyckönskar Nina. Lily säger att hon skall låta Nina förbereda sig färdigt inför den sista akten och lämnar Nina. Nina, vars verklighetsuppfattning är totalt ur balans, tittar i sitt badrum och upptäcker att det är tomt. Nina försöker reda ut sina tankar och blir plötsligt

medveten om att hon blöder från buken – ur vilken hon drar en liten spegelskärva. Hon brister ut i gråt och sätter sig vid sminkbordet. Hon inser att det inte var Lily hon sårade med en spegelskärva – det var sig själv. Hon sansar sig under tiden hon lägger sista handen vid sminket. Nina genomför därefter den sista akten på ett enastående vis. Den slutgiltiga och definitiva symbolen för Ninas besatthet av att uppnå perfektionen är det faktumet att hon är kapabel att ta sitt eget liv för att åstadkomma perfektion. Nina dansar den döende svanen samtidigt som hon själv är döende – den vita svanens självmord speglar Ninas suicidala agerande.

Var sensibilitet och vansinne övergår i varandra under filmens andra hälft är omöjligt att fastslå. Tydligt kan de flesta se skillnaden mellan två färgpartier i en regnbåge, men exakt var det ena färgpartiet märkbart övergår i den andra är svårare att konstatera. På samma vis är det med sensibilitet och vansinne, och likadant är det med Ninas mentala och psykiska nedbrytning i *Black Swan*. Vad enkom Nina upplever och vad som de facto inträffar låter jag vara okommenterat. Men att striden mellan Nina och Lily i sminklogen är av metaforisk karaktär, därom råder föga tvivel. Det är en metaforisk och symbolisk strid mellan den vita och den svarta svanen inom Nina själv, där den svarta utgår med segern, varför Nina sedermera är förmögen att genomföra en sådan enastående dans av den svarta svanen. Nina har nu upptagits i ett tillstånd där hon inbegriper, och kan hantera, båda sidorna av svanen – alternativt förlorat sig i totalt vansinne.

Som tidigare nämnts ser Nina sig själv vid flera tillfällen i filmen – hon ser såväl Lily som Beth förvandlas till sig själv, och hon ser även sig själv i andra sammanhang. Ofta är denna dubbelgångare klädd i mörka kläder och har håret utsläppt, vilket kontrasterar Ninas ljusa kläder och hennes inte sällan i knut uppsatta hår. Dubbelgångaren är Ninas lustfyllda tvillingsyster och representerar de lustfyllda, sensuella och illvilliga sidorna inom Nina. Dubbelgångaren dyker upp mer frekvent i takt med Ninas metamorfosiska progression. Ytterligare en återkommande företeelse är att Nina, då hon har sina hallucinationsepisoder eller då hon sover, river sig själv på sina axlar – ett agerande som Erica tolkar som stressrelaterade symptom. Också detta fenomen eskalerar i takt med Ninas omvandlingsprocess.

Anmärkningsvärt är att såväl dubbelgångaren som rivsåren infinner sig *innan* Nina har fått rollen som svandrottning; till och med innan Thomas ens kungjort att *Svansjön* skall sättas upp. Ninas mentala instabilitet existerar således latent inom henne redan innan metamorfosen från vit svan till svart svan tagit sin början. Uppsättningen av *Svansjön* tjänar sålunda endast som katalysator för utvecklingsförloppet, och är att betrakta som symbolisk för hur Nina

bejaktar sina sensuella och lustfyllda sidor inom sig själv; hur hon omvandlas från asexuell och frigid till sexuell och förförisk. Hon utvecklas från flicka och barn till kvinna och vuxen, och genomgår i någon mening en könsmognadsprocess – vilket förstärks utav att blodet på Ninas klänning i filmens slutscen kan föra tankarna till menstruation, och således kan antyda Ninas slutgiltiga transformation från flicka till kvinna. I takt med att den svarta svanens anspråk på Nina eskalerar slår sig Nina mer och mer fri från sin hämmande och överbeskyddande moder; hon trotsar, konfronterar och sätter sig upp emot henne – vilket illustrerar en symbolisk tonårsrevolt. Iscensättandet av *Svansjön* utgör följaktligen en symbol för Ninas ingång i puberteten, tillika väg mot vuxenlivet.

Den neutrala konträra axeln – Erica och Thomas

Erica och Thomas utgör två motsatta krafter för Ninas möjligheter att uppnå sina mål. Enklast uttrycks detta i motsatsparet

hämmande kontra *främjande*,

där Erica utgör en hämmande kraft som systematiskt försöker hålla tillbaka Nina och förhindra hennes utveckling, medan Thomas utgör en främjande kraft som driver Nina framåt. Erica uttrycker en ständig oro över att Nina inte klarar pressen som riktas mot henne i och med huvudrollen i produktionen, medan Thomas ständigt driver Nina till att utvecklas som dansare.

Erica hade i sin ungdom en latent karriär som ballerina, vilken hon dock övergav till förmån för att bli moder till Nina. Detta föranleder en underliggande, i viss mån outtalad ambivalens kring Ninas framgångar som ballerina – dels vill hon att Nina skall lyckas med det som hon själv ej kunde lyckas med – det vill säga den klassiska problematiken med föräldern som vill förverkliga sig själv och sina drömmar genom sitt barn – dels är hon bitter över att Nina lyckats bättre än hon själv gjorde, och blir sålunda oförmögen att släppa taget om Nina, på såväl en social som karriärmässig nivå. I en scen då Nina och Erica sitter och lagar Ninas balettskor sker följande ordväxling:

Erica: Has he tried anything with you? He has a reputation. I have a right to be concerned, Nina. You've been staying late so many nights rehearsing. I hope he isn't taking advantage. That's all.

Nina: He's not.

Erica: Good. I just don't want you to make the same mistake I did.

Nina: Thanks.

Erica: Not like that. I just mean as far as my career was concerned.

Nina: What career?
Erica: The one I gave up to have you.
Nina: You were 28.
Erica: So?
Nina: And only in the...
Erica: Only what?
Nina: Nothing.
Erica: What?
Nina: Nothing.

Genom dialogen får åskådaren veta att Erica var dansös innan hon blev gravid med Nina och att Ninas fader är en person som sannolikt skulle kunna motsvara Thomas – en person med samma relation till Erica som Thomas har till Nina. Eller åtminstone en person som försatte Erica i samma beroendeposition som Nina har inför Thomas. Åskådaren får vidare veta att Thomas har ett rykte kring sig att utnyttja sina dansöser sexuellt – ett rykte som även Lily och Beth hänstftar till genom dialog. Erica blir förorättad då Nina tycks antyda att hennes karriär i själva verket inte var en karriär och att hon var för gammal och inte hade kommit någonstans ändå, detta får henne att utöva kontroll och makt över Nina genom att antyda att Nina inte klarar pressen som det innebär att axla huvudrollen i baletten.

Till skillnad från Thomas – som av allt att döma har ett aktivt sexliv, och som dessutom är sexuell och intim till sitt sätt och beteende, samt till sina regimetoder – så saknar Erica en partner överhuvudtaget, hon är ensamstående, och således i någon mening asexuell – åtminstone i den bemärkelsen att hon åskådaren veterligen inte har något sexliv.

Thomas utgör en form av fadersgestalt för Nina – han är hennes mentor, lärare, förebild och överhuvudtaget den fadersgestalt hon rimligtvis aldrig haft. En tolkning som understöds ytterligare utav det faktum att Ninas fader var för Erica motsvarande person som Thomas är för Nina.

Deixerna – Nina och Erica; Lily och Thomas

Relationen mellan deixerna utgörs av implikation. Erica implicerar Nina genom en moder/dotter relation – det vill säga, Nina är sprungen ur Erica. Thomas implicerar Lily genom en lärare/elev relation där Lilys existens är beroende av Thomas, i den bemärkelsen att han valt att ersätta dansösen Rebecca med Lily, som därmed flyttar från San Francisco till New York. Därmed är Ninas och Lilys existens beroende av Erica respektive Thomas.

Föräldrarollen och lärarrollen sammanförs i fråga om utlärande, handledande och uppfostrande. Föräldern förväntas utgöra en förebild för barnet, i likhet med läraren som förväntas vara en förebild för sina elever. Därmed förenas Erica och Thomas av attributen

mentorskap och *läraryroll*, medan Nina och Lily förenas utav attributen *adept* och *elev*. Erica och Thomas undervisar och handleder; Nina och Lily blir undervisade och handledda.

Därutöver delar Nina och Erica attributet *ej sexualitet*, vilket kontrasteras mot Lily och Thomas som förenas av attributet *sexualitet*.

Beth

Som tidigare berörts är en pregnant kritik som riktats mot Greimas semiotiska kvadrat det faktum att den ofrånkomligt förbigår och exkluderar somliga delar av den approachade yttringen. I fråga om den karaktärskvadrat som tidigare formulerats, är måhända det mest signifikanta problemet avsaknaden av Beth – som trots allt har en vidkommande roll för filmen och utgör en utav de fem huvudsakliga karaktärerna.

Beth och Nina kontrasterar varandra på ett uppenbart vis i den bemärkelsen att Beth i någon mening konstituerar Ninas framtid, och Nina utgör Beths förflutna. Beth är som tidigare beskrivits en förutvarande framgångsrik balettdansös, som då filmen tar sin början nyligen drivits till pension av Thomas, varpå Nina tilldelas hennes plats som balettkompaniets nya stora namn och spirande talang. Nina är följaktligen den Beth en gång var och Beth är den Nina möjligen kommer att bli. Att definiera relationen mellan Nina och Beth som

lyckad kontra *misslyckad*,

vore enkelt men felaktigt – av den orsaken att Beth är föga misslyckad. Snarare är hon såväl lyckad som framgångsrik, men numera tillbakadragen och pensionerad – det vill säga *post lyckad*. Nina är därtill inte att betrakta som lyckad. Hon har ännu inte slagit igenom, utan är snarare på väg att nå genombrottet – på väg att lyckas. Det vill säga *pre lyckad*. (Märk väl att Ninas framträdande under premiärkvällen gör succé, och att filmens sista scen antyder att Nina nått det efterlängtrade genombrottet.) Beth är vidare inte endast den som Nina sannolikt *kommer* att bli; hon är därtill en idol och förebild för Nina, eftersom Beth i Ninas ögon har uppnått perfektion – således den som Nina i någon mening *vill* bli. Detta tar sig tydligt i uttryck i och med det faktum att Nina – som vanligtvis uppträder tystlåten och tillbakadragen – försvarar Beth då ballerinnorna Veronica, Madeline och Galina på ett raljerande och nedlåtande vis diskuterar Beths pension; samt i och med att Nina stjälar smink från Beths loge – i någon slags förhoppning om att om hon begagnar sig utav Beths ägodelar kommer hon bli mer som Beth. Hon tar bland annat ett läppstift, med vilket hon målar sig innan hon bemöter

Thomas i syfte att försöka övertyga honom om att hon är förmögen att axla huvudrollen i *Svansjön*.

Ytterligare en väsentlig komponent i sambandet mellan Nina och Beth är omständigheterna rörande olyckan då Beth blir påkörd utav en bil, samt incidenten då Nina penetrerar sin egen buk med en spegelskärva. Thomas berättar för Nina att han är nästintill säker på att Beth gick ut i gatan och blev påkörd med avsikt. Då Nina frågar hur han kan veta det svarar Thomas: "Because everything Beth does comes from within. From some dark impulse. I guess that's what makes her so thrilling to watch. So dangerous. Even perfect at times. But also so damn destructive." Det är omöjligt att utröna Beths innersta intentioner, men det är rimligt att betrakta hennes olycka som en slags självmordsförsöksliknande tilldragelse – eller åtminstone ett självdestruktivt beteende, där Beth med avsikt utsatte sig själv för skada. Likaså är gärningen som Nina utför då hon skadar sig själv med spegelskärvan sprungen ur en inre mörk impuls – den svarta svanen. Och som Nina själv konstaterar i filmens sista scen, då hon viskar "It was perfect.", så uppnådde hon den perfektion som Thomas berättade att Beth stundtals var kapabel att åstadkomma. De båda tilldragelserna speglar således varandra. Nämnvärt är också att den spegel som Nina krossar i sin loge (som tidigare var Beths loge), från vilken skärvan hon åsamkar sig själv skada med kommer, är identisk med en spegel som Beth slår sönder i sin loge (som sedermera blir Ninas loge) under ett vredesutbrott i ett tidigt skede i filmen.

För att med framgång lyckas med sina karriäristiska ambitioner måste Nina balansera mellan förförisk och sensuell – utan att för den sakens skull bli otuktig eller promiskuös; och återhållsam och oskuldsfull. Hon måste kunna behärska och kontrollera båda sidor för att ha möjlighet att uppnå perfektionen. Thomas konstaterar: "Perfection is not just about control. It's also about letting go. Surprise yourself, so you can surprise the audience."

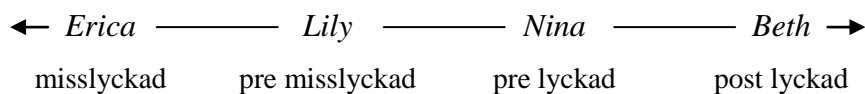
Om Erica förs in i kontexten så kan det konstateras att hon ur ett karriäristiskt perspektiv i någon mening är att betrakta som misslyckad. Hon hade en potentiell balettkarriär, vilken hon gav upp då hon blev gravid. Som danskarriär betraktad är Erica således att anses vara *misslyckad*. Beth är således vad Erica eventuellt hade kunnat bli om hon inte givit upp sin karriär. Som tidigare fastställts så var Ericas graviditet eventuellt ett resultat av sexuellt samröre med en balettlärare, eller dylikt. Att som elev idka samlag med sin lärare är ett sexuellt risktagande, samt tyder på att inte belägga sin sexualitet med särdeles många regler och restriktioner. Det är således rimligt att anta att Erica i sin ungdom även i andra sammanhang hängav sig åt en utsvävande och lättfotad livsstil. Det är således rimligt att anta att Ericas karriär som balettdansös gick om intet till följd utav hennes promiskuösa leverne.

Beth tvingas till pensionering till följd utav att hon anses vara för gammal för att fortsätta dansa. Hennes exakta ålder nämns aldrig men det antyds att hon är strax över 40. Erica var 28 år gammal då hon blev gravid med Nina och slutade dansa. Ninas exakta ålder nämns heller inte, men hon förefaller vara i tidiga tjugooårsåldern. Följaktligen är Erica någonstans mellan 45 och 50 år gammal. Detta gör att Erica och Beth, med några års marginal, är jämngamla. Beth gjorde sin huvudrollsdebut, tillika sitt genombrott, i Thomas första balett, och har rimligtvis dansat i New York, för samma kompani under hela sin karriär. Huruvida Erica bodde i New York eller inte, under den period hon dansade klargörs aldrig i filmen, men det är givetvis möjligt att Erica bodde på annan ort då hon dansade och flyttade då hon blev gravid, i syfte att få en nystart. Å andra sidan finns det företeelser som antyder att Erica bodde i New York även i sin ungdom, och har ett förflutet inom samma balettkompani som Nina. Om så är fallet finns det indicier som talar för att Erica och Beth under en period dansat i samma kompani, och kanske dansade de till och med tillsammans, kanske kände de varandra eller konkurrerade med varandra. Beth nådde framgång, Erica mötte motgång.

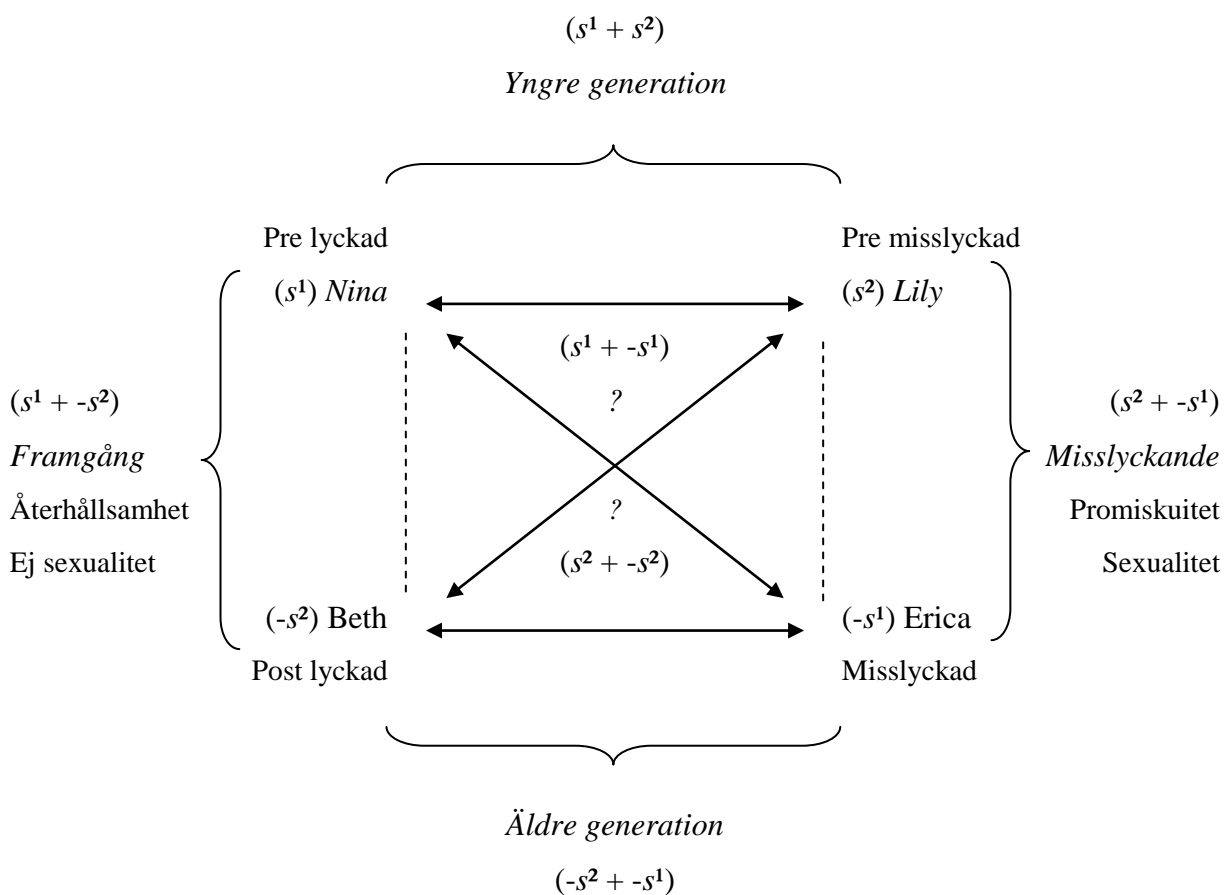
Om så även Lilys karaktär tas i beaktande, så står hon i relation till Erica på samma vis som Nina står i relation till Beth. På samma vis som Beth är Ninas framtid, och Nina är Beths förflutna; är Erica i någon mening att betrakta som Lilys potentiella framtid, och Lily konstituerar eventuellt Ericas förflutna. Lily och Erica förenas i och med det promiskuösa levnadssätt som de båda hänger, eller i Ericas fall *hängivit* sig åt. Lily förefaller vara en kompetent dansös, dock utan dominerande karriäristiska ambitioner, och med större intresse för att leva ut sina hedonistiska begär och drifter. Under natten innan premiären av *Svansjön* bevittnar Nina, Thomas och Lily inbegripna i en sexuell akt. Händelsen är dock sannolikt endast en produkt av Ninas mentala sammanbrott, det vill säga en hallucination. Icke desto mindre får det betydelse för Lilys karaktär som representant för den promiskuösa eleven som kan tänkas ha sexuellt samröre med läraren – det vill säga ekvivalent med Erica.

En ytterligare aspekt kan berika analysen av den tidigare omskrivna episod då Nina avbryts i sitt onanerande utav närvaron av sin sovande moder. Snarare än att Erica indirekt hämmar Ninas sexuella utforskande, genom sin blotta närvaro, så kanske Nina avbryts utav sin egna inre varningsklocka, som förebrår henne för att hon är på väg att falla för den sexuella frestelsen och sina egna inre drifter – det vill säga hon håller på att bli som sin moder. Huruvida Erica faktiskt är fysiskt närvarande i scenen eller ej förfaller således mer oklart, och därtill heller inte särskilt relevant. Hennes närvaro kan hellre betraktas som symbolisk och illustrativ för hur Nina blir överväldigad av de tidigare utforskade känslorna som blir ett resultat av utforskandet av sin egen kropp och sin egen sexualitet.

Sammantaget kan, ur ett karriärlistiskt perspektiv, följande axel formuleras:



Som åskådliggjorts är paren Erica och Lily, samt Nina och Beth homologa i förhållande till varandra – varför följande kvadrat kan formuleras:



Som synes är kvadraten både snarlik och helt olik den karaktärskvadrat som tidigare presenterats. Beträffande karaktärerna investerade i kvadraten är det näst intill desamma, med den avgörande skillnaden att Thomas ersatts av Beth. Erica, som i den föregående kvadraten utgjorde termen $-s^2$, utgör i den nya kvadraten termen $-s^1$. Beth intar istället $-s^2$.

Märk väl att den nya kvadraten inte på något vis är en utveckling eller förbättring av den tidigare kvadraten – snarare står de i komplimenterande relation till varandra och belyser olika aspekter ur vilka karaktärsrelationerna kan betraktas, och åskådliggör således även en del utav problematiken med Greimas modell. Det vill säga en urvalsproblematik, där man som

författare av en semiotisk kvadrat ställs inför val angående vilka motsatspar som bör lyftas fram, samt vilka aspekter som bör fokuseras på – en urvalsproblematik som beroende på hur den bemöts får olika direkta följder för utgången och resultatet av analysen.

Talande är det faktum att Erica betecknas som *ej sexuell* i den första kvadraten, och som *sexuell* i den andra. Den nya kvadraten fäster avseende vid Ericas förflutna och fokuserar på diverse subtiliteter, genom vilka Ericas promiskuösa leverne antyds; medan den tidigare kvadraten fokuserar på den person som Erica blev till följd utav sitt lustfyllda tidigare liv: en ensamstående moder, utan livspartner eller sexuella förbindelser, som ensam sitter och målar tavlor på sitt rum om kvällarna och gråter över den övergivna danskarriären som hon nu försöker förverkliga genom sin dotter.

Genom att laborera med kvadratens möjligheter varierar utfallet. De båda kvadraterna tillför kunskap av vitt skild art. Den första kvadraten fokuserar på uppväxttemat; medan den andra kvadraten, som innehåller näst intill samma karaktärer som den föregående kvadraten, blottlägger ett karriärtema, samt ett generationstema.

Veronica samt övriga biroller

Analysen har haft utrymme att beröra somliga aspekter av filmen; andra områden har däremot besparats omnämmanden – dessa områden finns således för vidare utforskning. En karaktär som besparats ett omnämmande i de författade kvadraterna är en utav de mer framträdande ballerinnorna vid balettkompaniet, Veronica. I filmens inledning antyds en spirande konkurrens mellan Nina och Veronica, och det börjar diffust etableras att Veronica kommer utgöra Ninas huvudsakliga konkurrent, tillika antagonist. Konkurrensen antyds exempelvis då Nina besöker Thomas på hans kontor i syfte att övertala honom om att ge henne rollen som svandrottningen – Thomas säger han att han redan valt Veronica. Detta förändras dock i samband med Lilys ankommande, i och med vilket Veronica decimeras till en perifer roll och reduceras till att inkarnera den allmänna konkurrens som Nina ställs inför inom balettkompaniet.

Kort kan nämnas, angående övriga biroller i filmen; exempelvis Tom och Andrew – vars enda egentliga uppgift för narrativet är att genom interaktion med huvudkaraktärerna föra handlingen framåt. Dessa utgör incitament i miljöerna, i vilka de uppträder. Tom och Andrew, till exempel, är en del utav restaurang- och klubbmiljön. I egenskap av biroller syftar de ej till att uppleva något eller lära sig något, deras ändamål är enkom att tjäna huvudrollerna, varför det är rimligt att endast investera huvudkaraktärer som termer i kvadraterna, då å andra sidan biroller förpassas till att utgöra delar i mer allmänna helheter. Exempelvis Tom och Andrew på restaurangen och klubben, receptionisten och fysioterapeuten på balettakademien,

dirigenten och orkestern under repetitioner och framföranden, etc. Dessa skulle sålunda kunna omfattas av miljökvadraten, snarare än någon utav karaktärskvadraterna.

Ytterligare analysmöjligheter

Utöver sparsamt omnämnda karaktärer existerar på den tematiska nivån många ytterligare analysmöjligheter. Ett exempel på sådant som jag ej haft utrymme att i min analys beröra, vore motsättningen mellan:

individ kontra *kollektiv*.

Nina förefaller tämligen ensam och avskild inom balettkompaniet – hon befinner sig utanför den kollektiva gemenskapen. För att bli accepterad av kollektivet måste hon segregera sig från dem och ställa sig utanför – först då kan hon genomgå förändringen som krävs för att bli en del av gruppen och bli karriärmässigt och yrkesmässigt erkänd; bli erkänd utav de andra ballerinnorna. En fortsatt analys skulle med fördel kunna fokusera på detta.

Ytterligare en diskussion som vore fruktbar för en vidare analys är hur filmen gestaltar och representerar den fysiska kroppen – förslagsvis i termer av nedbrytbarhet, fysisk påfrestning, kroppslig perfektion (här skulle till exempel den ständiga närvaron av speglar kunna diskuteras utifrån perspektivet att de kan illustrera den ofrånkomliga medvetenheten om den egna kroppen, samt Ninas besatthet av perfektion), etc.

Avslutande diskussion

I min analys av *Black Swan* har jag haft utrymme att på ett omfattande vis beröra grunderna för den analyserade filmens betydelseskapande. Genom att tillämpa Greimas semiotiska kvadrat, och laborera med dess möjligheter som analytiskt redskap och verktyg, har olika teman blottlagts. De essentiella teman som har diskuterats är uppväxttema, karriärtema, samt generationstema. Dessa har så att säga vaskats fram genom en process då jag undersökt och diskuterat de motsättningar, differenser och binära oppositioner som på ett framträdande vis finns närvarande i filmen. I det avseendet har jag genom uppsatsen tillfört en mer omfattande kunskap angående *Black Swan* och dess sätt att producera betydelse och mening.

Den semiotiska kvadraten erbjuder ingen prognos i fråga om vilket slags resultat analysen av en film kommer att få. Om tanken på differenser och binära oppositioner som en essentiell meningsbärande byggsten accepteras, samt om kvadraten approcheras som ett analytiskt verktyg och ett kreativt instrument, snarare än som signifikansens mest elementära struktur, kan en analys utföras på ett, så att säga, fördomsfritt vis – utan att den person som utför analysen, på förhand har en idé eller uppfattning om vad filmen ”handlar om”. Lite krasst kan detta uttryckas på följande vis: filmer handlar inte om de motsättningar som kvadraten åskådliggör; snarare ger identifikationen av dessa en antydning om vilken typ av ämnen som tematiseras – vad filmen handlar om; vilket föranleder en vidare analys, som tar sig i uttryck på olika vis beroende på de teman som med hjälp av kvadraten blottlagts. Det är således rimligt att konstatera att det inte är motsättningarna per se som är centrala, utan huruvida dessa är betydelsefulla eller ej.

Jag har i uppsatsen visat att Greimas semiotiska kvadrat är ett fruktbart analysinstrument, vars essentiella behållning är den kreativa tankeprocess som skapandet av kvadraten ger upphov till – en tankeprocess, som sällan ter sig varken mekanisk eller enkel, men som icke desto mindre vore av gagn för filmanalyser generellt, oavsett modellens applicerbarhet för den approcherade filmen, varför kvadratens relevans för filmvetenskapen är att betrakta som stor. Modellen visar ingen allena rådande struktur för hur betydelse skapas inom varken filmmediet eller inom andra narrativa yttringar. Modellen ter sig rimligtvis tämligen oduglig för somliga analyser – inom vissa filmgenrer (exempelvis mer konstfilmsorienterade genrer) har modellen troligtvis mycket lite att bidra med, men dess behållning som kreativt instrument i blottläggandet av en films betydelseproduktion är att betrakta som ett oomkullrunligt faktum – hur sedan verktyget används, och i vilken grad det bidrar med kunskap i fråga om varje enskild film, därom är upp till varje enskild analys att avgöra. Även i fall då en tillämpning av

kvadraten fallerar fullkomligt kommer tankeprocessen som blir en naturlig följd utav försöket att författa kvadraten att vara av gagn för den fortsatta förståelsen för filmen.

Filmsemiotik är i skrivande stund knappast särskilt trendigt eller aktuellt – tvärt om. De flesta teoretiker (inklusive Metz) har kommit fram till, och är överens om, att filmmediet *inte* är ett språk, eller åtminstone att en sådan liknelse vore missledande.⁹⁷ Det bör dock poängteras att semiotiken ej längre enkom är dedicerat till skrivet, eller talat språk; de ursprungliga lingvistiska förutsättningarna och influenserna bör identifieras och problematiseras, och semiotiken bör ej längre begränsas och tyngas av sitt lingvistiska arv. I termer av en vetenskap om betydelse och mening har semiotiken således fortfarande mycket att bidra med, samt tillföra filmvetenskapen. Joseph Kickasola skriver, angående semiotikens potentiella position inom den framtida filmvetenskapen: ”However, the prominence of signs (language included) in ’meaning’ equation remains obvious, and so semiotics looks to survive in film studies for some time, even if only to provoke and set the terms of discussion.”⁹⁸

Fortsatta filmsemiotiska studier vore således önskvärda, och det är min förhoppning att den här uppsatsen kan följas av, och inspirera till sådana.

⁹⁷ Kickasola, s. 467.

⁹⁸ Kickasola, s. 468.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckt material

Black Swan; Fox Searchlight Pictures; USA; 2010; Producenter: Scott Franklin, Mike Medavoy, Arnold W. Messer & Brian Oliver; Regissör: Darren Aronofsky; Manusförfattare: Mark Heyman, Andrés Heinz & John McLaughlin; Fotograf: Matthew Libatique; Klipp: Andrew Weisblum; Originalmusik: Clint Mansell; Skådespelare: Natalie Portman (Nina Sayers/The Swan Queen), Mila Kunis (Lily/The Black Swan), Vincent Cassel (Thomas Leroy/The Gentleman), Barbara Hershey (Erica Sayers/The Queen) & Winona Ryder (Beth Macintyre/The Dying Swan).

Carlshamre, Staffan, kapitel om narratologi ur ett opublicerat kompendium, författat för en kurs i textteori. Tillgängligt här:

http://people.su.se/~snce/texter/Kompendium3b_Narratologi.pdf. [Utskrift i uppsatsförfattarens ägo.]

Hébert, Louis, *Tools for Text and Image Analysis: An Introduction to Applied Semiotics*, Université du Québec à Rimouski, 3. ed., 2011, översatt från franska av Julie Tabler, Tillgänglig här: <http://www.signosemio.com/documents/Louis-Hebert-Tools-for-Texts-and-Images.pdf>. [Utskrift i uppsatsförfattarens ägo.]

Tryckt material

Beaumont, Cyril W., *The Ballet Called Swan Lake*, C.W. Beaumont, London, 1952.

Bordwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, 1. Paperback ed., Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1991.

Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art: an Introduction*, 8. ed., McGraw-Hill, New York, 2008

Buckland, Warren, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 2000.

Carroll, Noël, "Cognitivism, Contemporary Film Theory and Method: A Response to Warren Buckland", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1992:6-2.

Chandler, Daniel, *Semiotics: the basics*, 2. ed., Routledge, London, 2007.

Clover, Joshua, "The Looking Class", *FilmQuarterly*, 2011:64-3.

Dillon, Steven, *The Solaris Effect: Art & Artifice in Contemporary American Film*, 1st ed., University of Texas Press, Austin, 2006.

Ehrat, Johannes, *Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*, University of Toronto Press, Toronto, 2005.

Fisher, Mark & Jacobs, Amber, "Debating *Black Swan*: Gender and Horror", *Film Quarterly*, 2011:65-1.

Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique Structurale: Recherche de Méthode*, Paris, 1966.

Greimas, Algirdas Julien, *Structural Semantics: an Attempt at a Method*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1984.

Greimas, Algirdas Julien, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

Greimas, Algirdas Julien, *Narrative Semiotics and Cognitive Discourses*, Pinter, London, 1990.

Gripsrud, Jostein, *Mediekultur, mediesamhälle*, 2. uppl., Daidalos, Göteborg, 2002.

Hayward, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, 3. ed., Routledge, London, 2006.

Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Routledge, London, 1989.

Johnston, Keith M., *Science Fiction Film: a Critical Introduction*, Berg, Osxford, 2011.

Katilius-Boydston, Marvin, "The Semiotics of A. J. Greimas: an Introduction", *Lituanus: Lithuanian Quarterly Journal of Arts And Sciences*, 1990:36-3. Tillgänglig här:

http://www.lituanus.org/1990_3/90_3_02.htm. [Utskrift i uppsatsförfattarens ägo.]

Kickasola, Joseph G., "Semiotics and Semiology", i *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, red. Livingston, Paisley & Plantinga, Carl R., Routledge, London, 2008.

Kuhn, Annette & Westwell, Guy, *A Dictionary of Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2012.

Lindgren, Simon, *Populärkultur: Teorier, Metoder och Analyser*, 2., [rev.] uppl., Liber, Stockholm, 2009.

Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, Clarendon, Oxford, 1894.

Nowell-Smith, Geoffrey, "How Films Mean, or, From Aesthetics to Semiotics and Half-way Back Again", i *Reinventing Film Studies*, ed. Gledhill, Christine & Williams, Linda, Arnold, London, 2000.

Saussure, Ferdinand de, *Kurs i Allmän Lingvistik*, Cavefors, Staffanstorp, 1970.

Schleifer, Ronald, *A.J. Greimas and the Nature of Meaning: Linguistics, Semiotics and Discourse Theory*, Croom Helm, London, 1987.

Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, Penguin, London, 1967.

Sonesson, Göran, *Bildbetydelser: Inledning till Bildsemiotiken som Vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992.

Stubbe, Henry, *The Plus Ultra Reduced to a Non Plus*, [Elektronisk ressur], tryckt i London, 1670, s. 75. [Utskrift i uppsatsförfattarens ägo.]

Thompson, Kristin & Bordwell, David, *Film History: an Introduction*, 3. ed., McGraw-Hill, Boston, Mass., 2009.

Warner, Helen, "Ruffled feathers: Costume, gender and authorship in the *Black Swan* controversy", *Film, Fashion & Consumption*, 2012:1-2.