

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Dijana Marin Stojanović

**Reprezentacija ženske v filmu Klavir.**

**Analiza filma skozi narativno teorijo in feministično teorijo filma.**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Dijana Marin Stojanović

Mentor: doc. dr. Andrej Škerlep

**Reprezentacija ženske v filmu Klavir.**

**Analiza filma skozi narativno teorijo in feministično teorijo filma.**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

## **ZAHVALA**

*Zahvaljujem se svojim staršem in možu za potrpežljivost in podporo. Zahvaljujem se mentorju doc. dr. Andreju Škerlepu za vso pomoč in uporabne napotke pri pripravi diplomskega dela. Posebna zahvala pa gre vsem izjemnim ženskam v mojem življenju, ki so me s svojo odločnostjo in močjo navdihnile, zato to diplomsko delo posvečam njim.*

## **Reprezentacija ženske v filmu Klavir. Analiza filma skozi narativno teorijo in feministično teorijo filma.**

Vloga žensk v družbi naj bi se skozi čas spreminjala. Od pokorne služabnice, ponižne žene in gospodinje pa vse do samostojne ter odločne poslovne ženske. Vse več žensk prodira v sfere, ki so bile nekoč za-nje strogo zaprte. Toda kljub vsem spremembam so reprezentacije v filmih ostale nespremenjene. Ženske v filmih so pasivne, neodločne, odvisne od vodilne moške vloge. Kadar pa je ženska močna in odločna protagonistka, je projekcija moških spolnih fantazij. Filmi so vedno bolj popularen medij dominantnih ideologij, ki uspešno prenašajo moške vrednote med široke množice. Film Klavir, iz leta 1993, predstavlja drugačno žensko, ujeta v napačnem času. Ada je upornica z razlogom, ki se ne dovoli podrediti prevladujočemu spolu. Vrednote takratne patriarhalne družbe postavlja na glavo in ustvarja svoja pravila. Konstrukcijo spola in realnosti bom analizirala s pomočjo narativne in feministične teorije. Podrobneje si bom ogledala reprezentacije žensk v popularni kulturi. Skozi elemente teorije naracije bom razčlenila Adina dejanja in stališča avtorice Jane Campion.

**Ključne besede:** narativna teorija, feministična teorija filma, Klavir, Jane Campion.

## **Representation of a woman in the movie The Piano. Film analysis through narrative theory and feminist film theory.**

The role of women in society is supposed to change through time. From obedient servant, to humble wife and housewife, to independent and strong business women. More and more women penetrate into spheres that were once strictly closed to them. But despite all the changes, representations in cinema stayed the same. Women in films are passive, indecisive, dependent from the leading male role. However, when a woman is strong and determined protagonist, she is a projection of male sexual fantasies. Films are becoming more and more popular medium of dominant ideology, that successfully transmit male values among wide audiences. The Piano from 1993 represents a different woman trapped in a wrong time. Ada is a rebel with a cause and she won't submit herself to prevailing gender. She put the values of patriarchal society upside down and created her own rules. I will analyze the construction of gender and reality with the help of narrative and feminist theory. I will look in detail the representations of women in popular culture. Through elements of narrative theory I will break down Ada's actions and the position of the author Jane Campion.

**Key words:** narrative theory, feminist film theory, The Piano, Jane Campion.

# KAZALO

<b>1</b>	<b>UVOD</b>	<b>- 5 -</b>
<b>2</b>	<b>RAZVOJ FILMSKIH ŠTUDIJ</b>	<b>- 6 -</b>
2.1	FILMSKI ZNAKI IN FILMSKA SEMIOTIKA	- 8 -
<b>3</b>	<b>ZGODBA + DISKURZ = FILMSKA NARACIJA</b>	<b>- 10 -</b>
3.1	BISTVO NARATIVNE ANALIZE	- 13 -
3.2	PLOŠČATI ALI OKROGLI, Vendar ZAGOTOVO POMEMBNI	- 15 -
3.3	ČAS DOGAJANJA IN LOKACIJA FILMA	- 17 -
<b>4</b>	<b>VZPON ŽENSKE KULTURE</b>	<b>- 20 -</b>
4.1	FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA	- 22 -
4.2	RAZVOJ ŽENSKE SEDME UMETNOSTI	- 24 -
<b>5</b>	<b>JANE CAMPION: KLAVIR</b>	<b>- 25 -</b>
5.1	KRATKA VSEBINA FILMA	- 26 -
5.2	ANALIZA GLAVNIH LIKOV	- 27 -
5.3	ANALIZA IZBRANIH PRIZOROV	- 28 -
5.3.1	<i>POROKA</i>	- 28 -
5.3.2	<i>ODKLENJENA STRAST</i>	- 29 -
5.3.3	<i>KAZEN</i>	- 29 -
<b>6</b>	<b>ZAKLJUČEK</b>	<b>- 31 -</b>
<b>7</b>	<b>LITERATURA</b>	<b>- 32 -</b>

# 1 UVOD

Filmi govorijo o vsem in zmeraj o sebi (Villarejo 2007, 9). Podobe na platnu v gledalcih pustijo pečat, zato je treba videti tisto, kar je skrito znotraj konvencionalnih podob. Filmski teoretiki skušajo ugotoviti, kako filmi delujejo, kako izražajo pomene, kakšne so njihove funkcije in na kakšen način vplivajo na nas (Rushton in Bettinson 2010, 1). Film je naturaliziran, zato se moramo pri njegovi analizi močno osredotočiti na vse, kar je prikazano kot naravno. Za vsako podobo se lahko vprašamo, kot se je Reynold Humphries pri filmih Jean-Luca Godarda, »*kakšne vrednote in ideje so vsebovane v podobi že samo iz dejstva, da je prisotna?*« (Humphries v Villarejo 2007, 9). Vsaka slika je povezana s sliko pred njo in s tisto, ki ji sledi. Vizualne informacije so veliko bolj kompleksne kot zvočne, saj reprezentirajo veliko več podatkov in je njihovo razkodiranje pogosto binarno (Monaco 2000, 71).

Avtorji skozi delo izražajo lastna ali dominantna prepričanja in jih posredujejo občinstvu. Tako so tudi ženske ustvarjalke začele uporabljati filme za izražanje tihega upora proti patriarhalnim vrednotam. Prikazovale so realno vlogo žensk v družbi ali pa so jo spremenile v uporniško glavno junakinjo. Novozelandska filmarka Jane Campion je svojo glavno junakinjo postavila v za žensko najbolj nevhvaležno situacijo. Kljub viktorijanski dobi, ki je bila do žensk neusmiljena, in otoku na koncu sveta, se je protagonistka uprla moškemu sistemu in nenapisanim pravilom.

V svojem diplomskem delu bom skozi elemente teorije naracije in feministične teorije filma analizirala film Klavir in se ukvarjala s problemom predstavitve ženske vloge v patriarhalnem okolju. Zanima me, kakšne so reprezentacije realnosti in žensk v filmu. Skozi analizo bom poskušala odgovoriti na sledeča vprašanja:

- *Kako sta v filmu predstavljeni protagonistka in njena hči?*
- *Na kakšne načine se glavna junakinja (Ada) upira dominantnim vrednotam tistega časa?*
- *Kako se spreminjajo odnosi med vodilno žensko vlogo (Ada) in obema moškima (Stewart in Baines)?*

Film je zelo zanimiv za analizo, saj se avtorica precej poigra s prevladujočimi vrednotami. Zasuka predvidene spolne vloge in močno žensko junakinjo postavi v povsem moško okolje in čas.

## 2 RAZVOJ FILMSKIH ŠTUDIJ

Med prebiranjem literature sem ugotovila, da ni enotne, monolitne filmske teorije. Toda tudi področja tradicionalne umetnosti – literatura, slikarstvo, gledališče, glasba – razpolagajo s paletto teoretičnih perspektiv in ravno ta raznolikost pogledov obogati vsako izmed teh tradicij (Rushton in Bettinson 2010, 1). Kot pravi Rushton (Rushton in Bettinson 2010, 1), znanje izvira iz debate in prav spopadi različnih teoretičnih pristopov in njihovih avtorjev, opuščanje nekaterih teorij in sprejemanje drugih so pripeljali do razcveta filmskih študij. Čeprav že od leta 1960 filmska teorija združuje raznolike paradigme, pa pomanjkanje 'osnovne teorije' ni nikoli predstavljalo kakršnih koli težav, saj ravno barvit razpon teorij in intelektualnih 'bojev' naredi filmske študije tako zanimive.

Klasična filmska teorija lahko na prvi pogled deluje neurejeno in neenotno, toda kako nepredvidljiva bi bila šele, ko bi najpomembnejše teoretike tiste ere – *Rudolfa Arnheima*, *Sergeja Einsteina*, *Huga Münsterberga*, *Andrea Bazina* – izločili iz zgodovinskega konteksta, v katerem je filmska literatura vzcvetela (Rushton in Bettinson 2010, 8). Zbrana dela zgodnjih filmskih teoretikov (do leta 1925) in njihovih klasičnih potomcev (1925–60) obsegajo različne in kontradiktorne nize premis, toda kljub vsemu vsaka teoretična raziskava konvergira k skupnemu cilju: braniti film kot distinktivno in avtentično obliko umetnosti (Rushton in Bettinson 2010, 8). Rudolf Arnheim (Arnheim v Rushton in Bettinson 2010, 9) je nekoč rekel: »Umetnost se začne, kjer se mehanska reprodukcija zaključi.« Njegova študija nemih, črno-belih filmov, *Film as Art (1957)*, je preuredila pomene, s katerimi se je film oddaljil od enostavne imitacije. Nemi film je posedoval tehnične parametre, ki so transformirali realnost na platnu (izravnava tridimenzionalnega sveta, razgaljenje zvoka, barv in ostalih senzoričnih fenomenov). Tehniki so te parametre videli kot omejitve, toda Arnheim je uvidel, da so ravno te lastnosti osnova filmske drugačnosti, ki film opredeljujejo kot umetnost (Rushton in Bettinson 2010, 9).

Akademizacija filmskih študij se je začela okoli leta 1960, ko so humanisti začeli vpeljevati filmsko analizo v tradicionalne humanistične programe. Postopno sprejemanje filmskih programov v akademskih krogih prinaša legitimacijo filmov kot intelektualnega področja. Pauline Kael, Manny Farber in ostali novinarski kritiki so proslavljali dosežke starih filmskih ustvarjalcev in se zavzemali za nastajajoče dosežke mladih umetnikov. Ponovno odkritje bogate hollywoodske dediščine je pripomoglo h kristaliziranju filmske kulture. Nič manj

pomembna pa ni bila niti cvetoča umetniška filmska tradicija v Evropi. Filmi Bressona, Godarda in Fellinija so kmalu postali favoriti ameriških filmskih društev. V poznih šestdesetih je evropska občutljivost pronicala tudi v hollywoodsko filmsko ustvarjanje. Eden izmed korakov k legitimaciji filmskih študij je bila tudi avtorska teorija, ki je bila zelo podobna konceptu avtorja v literaturi. Filmski učenjaki so lahko razbrali slogovni podpis in značilen pogled na svet posameznega režiserja. Sorodnost z literaturo je bila strateško koristna, saj bi filmske študije, če bi osvojile iste konceptualne okvirje kot literarna teorija, morda lahko osvojile mesto ugledne akademske discipline. Leta 1960 so filmski kritiki generirali kanon umetnikov – režiserji od Charlesa Chaplina pa do Romana Polanskega – s ciljem 'vzpostavitve sistema prioritete za filmskega študenta' (Sarris v Rushton in Bettinson 2010, 4). Profesorji in študentje so bili tako oboroženi s taksonomijo režiserjev in zreli za akademske razprave, kot so bili študentje literature oboroženi s panteonom mogočnih piscev. V poznih šestdesetih so filmski učenjaki zagnani z legitimiranjem paradig in začnejo z uvažanjem teorij iz lingvistike, kulturne teorije in psihoanalize. Prisvojili so si interdisciplinarne teorije, da bi postavili osnovna vprašanja o mediju filma, in cilj emancipacije bi lahko bil oprt na kritikovo iskanje znanja. V sedemdesetih se je začela poplava ameriških filmskih revij, ki so omogočile izhodišča za kritične in teoretične diskurze. Univerze so spodbujale in podpirale filmske oddelke s tem, da so objavljale dela avtorsko usmerjenih kritik ter čaščenja režiserjev, kot so Renoir, Ford in Welles. Razrast filmskih publikacij se je razvijal tudi v Veliki Britaniji. Esejske revije, kot je *Sight and Sound*, so prispevale k razširjanju francoske avtorske teorije, medtem ko so nove akademske revije, kot sta *Movie* in *Screen* filmske kritike ter teorije potisnile v nova področja. Kot so kritiki pri reviji *Movie* iskali novo predanost tekstualni analizi, so se tisti pri reviji *Screen* nagibali v smeri filmske teorije. Slednja revija je s časom postala tudi sinonim za glavne trende, ki so definirali filmsko teorijo leta 1970 – feminizem, psihoanalizo, marksizem in semiotiko. *Screen* ni samo sprožil novih teorij, ampak je tudi ponatisnil in prikazal stare (Rushton in Bettinson 2010, 4–5).



## 2.1 FILMSKI ZNAKI IN FILMSKA SEMIOTIKA

Prvi filozof, ki je uporabil termin »semiotika«, je bil John Locke, ki je v svojem eseju (*Essay Concerning Human Understanding, 1690*) uporabil 'semiotike' ali doktrino znakov (Stam in drugi 1992, 3). Toda začetek semiotike sta ovekovečila švicarski lingvist Ferdinand de Saussure (1857–1913) in ameriški filozof Charles S. Peirce (1839–1914). Prvi je razvil teorijo o jeziku kot znakovnem sistemu, kjer je znak razumljen kot razmerje med označevalcem (podoba, zvok) in označencem (občutek). Slednji pa je znak, ki lahko predstavlja vse, kar mi dojemamo in si predstavljamo, oblikoval kot representamen.

Saussure je definiral sémiologijo kot znanost, ki preučuje življenje znakov znotraj okvirov socialnega življenja. Peirce pa je skoval semiotiko, ki je študija znakov in simbolov, še posebej razmerja med zapisanimi ali izgovorjenimi znaki ter njihovimi referenti v psihičnem svetu ali svetu idej. Znake je razdelil v tri skupine: ikone (znaki, ki so podobni tistemu, kar reprezentirajo), indici ali indeksi (znaki, ki so prostorsko in časovno povezani s tistim, kar predstavljajo) in konvencionalni ali arbitrarni znaki (znaki, ki so s tistim, kar predstavljajo, povezani s pomočjo konvencije). Označevanje je najbolj pomembna sestavina pri realizaciji znaka, saj vpliva na prehod od označevalca do označenca.

Narativna analiza filma je najbolj sveža smer semiotične analize. Čeprav je že razvila svojo terminologijo in način dela, vleče osnovne koncepte iz dveh primarnih virov semiotične misli: strukturalizma in ruskega formalizma (Stam in drugi 1992, 70). Namen narativne analize je videti navidezno 'naravne' in samoumevne odnose med označevalci in svetom zgodbe. Vsak element v narativni strukturi se obravnava kot znak, ki komunicira sporočila, ki so s svetom zgodbe povezana na različne načine (Stam in drugi 1992, 70).

Glavni med pionirji filmske semiotike je zagotovo Christian Metz. Njegov namen je bil priti do dna lingvistične metafore. V ozadju njegove diskusije je bilo Saussurjevo metodološko vprašanje o 'objektu' lingvističnih študij (Stam in drugi 1992, 34). V svojem delu *Grand Syntagmatique* uporablja dva koncepta. Prvega, 'diegesis', si sposodi pri klasični grški literarni tradiciji. Že Aristotel (v Stam in drugi 1992, 39) je ta pojem uporabil v *Poetiki*, kjer se je skliceval na način reprezentacije, ki vsebuje 'govorjenje' in ne 'prikazovanja'. Leta 1953 pa je Etienne Suriau (v Stam in drugi 1992, 39) termin oživel in mu nadel pojmovanje

'pripovedovane zgodbe'. Drugi koncept, ki podpira Metzovo delo, je koncept binarne opozicije, ki sta ga razvila fonologa Jakobson in Trubeckoj (Stam in drugi 1992, 40). Metz (v Stam in drugi 1992, 41) pravi, da je sintagma sestavljena iz enega ali več posnetkov in je lahko kronološka ali ne.

Vprašanje, ki je vplivalo na zgodnja Metzova dela, je, ali je film jezikovni sistem (*langue*) ali jezik (*langage*). Njegov zaključek je, da je film jezik in ne jezikovni sistem, saj je '*langue*' sistem znamenj, ki so namenjena dvosmerni komunikaciji, medtem ko film dovoli samo komunikacijo z zamikom. Ta pa zamuja zaradi preteka časa med filmsko produkcijo in njegovo recepcijo. Jezik izbira in združuje foneme in morfeme, da bi oblikoval stavke, medtem ko tudi film izbira in združuje, toda slike in zvoke, da bi oblikoval sintagme (Stam in drugi 1992, 39). Podobnost med filmom in jezikom deluje na nivoju njune skupne sintagmatične narave. S tem ko se premikamo med podobami, film postaja jezik.<sup>1</sup> Diskurz pa je postal, ko se je organiziral kot pripoved in s tem proizvajal procese označevanja (Stam in drugi 1992, 38).

---

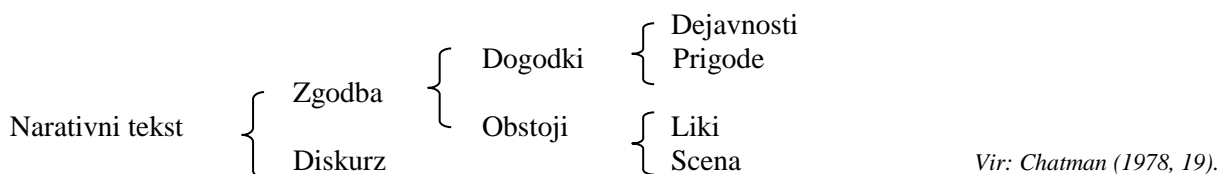
<sup>1</sup> Filmski jezik je sestavljen iz kadrov, gibanja kamere, montaže, svetlobe, mizanscene in mnogih drugih filmskih elementov. Okolje, v katerem se film odvija, oblačila in pripomočki likov so simboli, ki lahko reprezentirajo marsikaj. Poleg tega na kategorizacijo filma vpliva tudi uporaba barve in svetlobe. Črno-beli filmi so filmske klasike, ne glede na letnico proizvodnje (*The Artist*, 2011). Temačni filmi so načeloma trilerji ali težke drame, komedije so polne živih barv, saj predstavljajo dobro voljo in energijo. Snemalne tehnike so tudi pomemben način sporočanja stališč, saj je kamera tista, ki vodi naš pogled. Režiser se odloči, kaj nam bo dovolil videti, in nas s pomočjo snemalnih kadrov postavlja v prijetne ali neprijetne situacije. Oddaljenost ali bližina posnetka, kot snemanja, gibanje kamere, vse to vpliva na gledalčevo dožemanje filma. S pomočjo montaže film dobi obliko in smiselno zaporedje. Toda ravno tako pridobi tudi na dinamiki in globini. Hitri in kratki posnetki so pogostejši v akcijskih filmih, medtem ko imajo filmi Terrencea Malicka dolge in počasne posnetke. Montaža se ravno tako lahko poigrava s časom v filmu (*Memento*, 2000) in meša preteklost, prihodnost in sedanost. Eden izmed najpomembnejših elementov filmskega jezika pa je zagotovo zvok. Glasba, uporabljena v filmu, diktira vzdušje. Dialogi oziroma govor v filmu nam pomagajo razumeti like in globljo avtorjevo idejo. Zvočni efekti pa naredijo film bolj realističen (Benyahia in drugi 2006, 16–39).

### 3 ZGODBA + DISKURZ = FILMSKA NARACIJA

Filmsko naracijo lahko razumemo kot diskurzivno aktivnost, ki je odgovorna za reprezentiranje ali pripovedovanje dogodkov in situacij v zgodbi (Stam in drugi 1992, 97). Z razširjanjem Genettovega *Narativnega diskurza* so začeli elemente filmske naracije obravnavati bolj natančno in sistematično. Genette (v Stam in drugi 1992, 97) je ugotovil, da je pomembno sprejeti trodelni model, ki je sestavljen iz *récita* ali pripovedi, *histoire* ali zgodbe in *narration* ali pripovedovanja. Pripoved je označevalec, diskurz ali narativni tekst. Ima materialno substanco in formo. Zgodba je označenec ali narativna vsebina pripovedi. Naracija pa se nanaša na dejanje pripovedovanja in na tehnike, strategije ter signale, s pomočjo katerih je mogoče sklepati o prisotnosti pripovedovalca (Stam in drugi 1992, 97).

Chatman (Chatman 1978, 19) razdeli naracijo na dva dela, na *kaj* oziroma *zgodbo* in na *način* ali *diskurz*. Naracija torej vsebuje tako zgodbo kot tudi diskurz, skozi katerega pripoveduje tisto, kar je očem skrito. Tudi strukturalisti naracijo delijo na zgodbo in diskurz. Zgodbo nadalje delijo še na dogodke in obstoje, dogodke še na dejavnosti in prigode. Obstoje pa delijo na like in sceno. Diskurz je izraz, skozi katerega je komunicirana vsebina, oziroma, če povemo bolj preprosto, je zgodba *kaj* v naraciji in diskurz *kako* (Chatman 1978, 19).

#### *Strukturalistična delitev naracije*



Takšno vrsto distinkcije je opisoval že Aristotel. Zanj je bila imitacija dejanj v realnosti (*praxis*) način oblikovanja argumenta (*logos*), iz katerega so bile izbrane enote, ki so formirale zgodbo (*mythos*) (Chatman 1978, 19). Tudi ruski formalisti so naracijo ločevali na dva dela, le da so uporabljali dva drugačna termina: *fabula* (vsota vseh dogodkov, povezanih v naracijo) in *sjužet* (upovedana zgodba s povezovanjem dogodkov) (Chatman 1978, 19–20).

Če je narativna struktura resnično semiotična – torej komunicira pomen na svojevrsten način, presega parafrazirano vsebino svoje zgodbe – bi morala vsebovati formo in substanco izraza ter formo in substanco vsebine (Chatman 1978, 23).

	Izraz	Vsebina
Substanca		
Forma		

Vir: Chatman (1978, 22).

Zgodba je vsebina narativnega izraza, medtem ko je diskurz forma tega izraza (Chatman 1978, 23). Razlikovati moramo med diskurzom in njegovo materialno manifestacijo skozi besede ali risbe. Kot pravi Barthes (v Chatman 1978, 24), »si je težko predstavljati sistem podob in objektov, čigar označevalci lahko obstajajo neodvisno v jeziku«. In ravno na ta način so naracije posredovane skozi verbalne ali ostale načine komunikacije. Kar pa se tiče narativne vsebine, ima tudi ona substanco in formo. Substanca dogodkov in obstojev je celotno vesolje oziroma nabor možnih objektov, dogodkov abstrakcij, ki jih avtor (režiser) lahko 'imitira' (Chatman 1978, 24).

	Izraz	Vsebina
Substanca	<i>Mediji, v kolikor lahko komunicirajo zgodbe (nekateri mediji so semiotični sistemi sami po sebi).</i>	<i>Reprezentacije objektov in dejanj v realnih in zamišljenih svetovih so lahko tako imitirane v narativnem mediju kot tudi filtrirane skozi kode avtorjeve družbe.</i>
Forma	<i>Narativni diskurz (struktura narativnega prenosa) vsebuje elemente, ki jih deli z naracijami v vseh medijih.</i>	<i>Komponente narativne zgodbe: dogodki, obstoji in njihove povezave.</i>

Vir: Chatman (1978, 24).

*Signifiés* oziroma označenci so trije: dogodek, lik in detajlna scena. *Signifiants* ali označevalci so tisti elementi narativne izjave, ki lahko stojijo namesto enega od zgornjih treh; kakršno koli fizično ali mentalno dejanje za dogodek, katera koli oseba za lik in katera koli navedba prostora za sceno (Chatman 1978, 25).

Naracija je komunikacija, saj predvideva dve strani, pošiljatelja in prejemnika. Vsaka stran vsebuje tri različne osebe. S strani pošiljatelja imamo pravega avtorja, impliciranega avtorja in pripovedovalca. Med prejemniki pa imamo resnično občinstvo (poslušalec, bralec, gledalec), implicirano občinstvo in tistega, komur je pripovedovano (Chatman 1978, 28). Resnični avtorji in občinstvo medsebojno komunicirajo skozi svoje implicirane dvojnike. Zadeva, ki jo sporočajo je zgodba, ki jo komunicirajo s pomočjo diskurza. Diskurz naj bi zgodbo 'artikuliral' s pomočjo dveh vrst izjav (Chatman 1978, 31). Procesna izjava lahko

*pripoveduje* ali *uprizori* dogodek ne glede na to, ali je ta eksplicitno predstavljen s strani pripovedovalca, medtem ko je ravnovesna izjava lahko neposredovana in *izpostavlja* ali pa je posredovana in *predstavlja* (Chatman 1978, 32). Lahko tudi *identificira* ali *opredeljuje*. Strogo gledano, so vse izjave posredovane, saj so proizvedene s strani nekoga.

Ločiti moramo tudi med pripovedovalcem in avtorjem oziroma oblikovalcem zgodbe. Slednji se namreč, odloči ali bo imel pripovedovalca in kakšna bo njegova vloga. Pripovedovalca bi morali razumeti kot nekoga, ki dejansko pripoveduje zgodbo občinstvu, ne glede na pomembnost njegove vloge (Chatman 1978, 33).

### 3.1 BISTVO NARATIVNE ANALIZE

Pripovedovalec je osrednji koncept tako zgodbe kot tudi narativne analize. Njegova identiteta in njegova dejanja dajo tekstu specifične značilnosti. Pripovedovalec in aspekt skupaj determinirata naracijo (Bal 1997, 19). Filmi le redko uporabljajo notranje monologe in tok podzavesti. Nekateri teoretiki namigujejo na vpliv behavioristične šole moderne fikcije, kjer je jezik na splošno podcenjevan, še posebno jezik razmišljanja. Toda bolj verjetna razlaga je, da filmi prikazujejo že čisto vse in so glasovi izven platna postali moteči in manj umetniški (Chatman 1978, 194).

Temeljnih razlik med prikritim in očitnim pripovedovalcem je več. Najbolj vidna je ta, da pri prikriti naraciji slišimo glas, ki govori o dogodkih in likih, toda njegov lastnik ostaja neviden. Prikrita naracija lahko izraža likov govor ali misli v posredni obliki. Takšno izražanje implicira interpretativni pripomoček ali mediator, ki je kvalitativno drugačen od preprostega stenografskega bralca misli v nenarativni pripovedi (Chatman 1978, 197). Posredna oblika v naraciji implicira za odtenek večjo intervencijo pripovedovalca, saj ne moremo biti prepričani, ali so besede v odvisnem stavku točno tiste, ki jih je izrekel citirani govorec (Chatman 1978, 200). Prosti govor in misli so izraženi identično in zato dvoumno, razen če kontekst to pojasnjuje. Neposredne svobodne oblike opredeljujejo notranji monolog (v Chatman 1978, 201). Posredne svobodne oblike ga ne, ravno zato, ker je pripovedovalec predviden v tretjeosebni zaimku in v prihodnjiku. Gerald Prince o pripovedovalcu pravi sledeče:

*Pripovedovalec lahko navidezno nameni naracijo sam sebi. Lahko jo posveti prejemniku, ki je poslušalec ali bralec in igra pomembno vlogo v dogodkih, ki so mu povedani, ali pa nima nobene vloge. Nanj lahko vpliva to, kar prebere ali sliši, ali pa tudi ne. Včasih je pripovedovalčeva naracija namenjena enemu prejemniku in pade v roke drugega prejemnika. Svojo pripoved pogosto naslovi na prejemnika, ki je lahko nagovorjen posredno ali neposredno. Poslušalec ali bralec je lahko kdorkoli.*

Chatman (1978, 253).

Imamo dve osnovni območji, v katerih pripovedovalec operira v filmskih tekstih. Prvo območje je tisto, kjer lik-pripovedovalec pripoveduje zgodbo znotraj okvirjev fiktivnega sveta. V Genettovem izrazoslovju je to prvoosebni pripovedovalec (*intradiegetic*). Kadar se lik-pripovedovalec pojavi kot igralec v lastni zgodbi, se imenuje *homodiegetični* pripovedovalec, ki opisuje svojo osebno izkušnjo. Kadar se lik-pripovedovalec ne pojavi v

zgodbi, ki jo pripoveduje, govorimo o *heterodiegetičnem* pripovedovalcu. Drugo območje je tisto, kjer so pripovedovalčeve funkcije v filmu v celoti pod nadzorom vizualnih in zvočnih registrov. Ta eksterni, neosebni pripovedovalec se imenuje zunanji pripovedovalec (*extradiegetic*). V filmu se takšen tip naracije manifestira skozi razpon filmskih kodov in kanalov izražanja (Stam in drugi 1992, 98).

Stopnja, do katere je prejemnik naracije izzvan, je ravno tako pomembna. Prince (v Chatman 1978, 254) razlikuje med prikritim in očitnim, med »naracijo, ki ne vsebuje nobene reference do prejemnika«, in »tisto, ki, ravno nasprotno, definira to osebo kot specifičnega posameznika«. Lahko razlikujemo tudi med osebami, ki jim je pripovedovano v okviru zgodbe, in tistimi, ki so izven nje.

Vsak film pa poleg pripovedovalca in prejemnika nujno potrebuje tudi protagoniste in antagonist. Potrebuje osebe, ki nam zgodbo uprizorijo in jo naredijo realno. Liki v filmu, njihove karakteristike in lastnosti, igrajo odločilno vlogo v razumevanju filma, saj se občinstvo največkrat identificira skozi njih.

### 3.2 PLOŠČATI ALI OKROGLI, VENDAR ZAGOTOVO POMEMBNI

Presenetljivo je, kako malo je bilo rečeno o teoriji likov v literarni zgodovini in kritiki. Že Aristotel (v Chatman 1978, 109) je posvečal pozornost dejanju, ne pa osebi, ki je izvedla dejanje. »Dejanje pride prvo; je objekt imitacije. Agenti, ki izvedejo dejanje, pridejo drugi« (O. B. Hardison v Chatman 1978, 108). Za Aristotela so nekatere značilnosti lika ne samo sekundarne, ampak tudi popolnoma nepomembne. Formalisti in nekateri strukturalisti pravijo, da so liki proizvodi zgodbe in so bolj udeleženci kot osebnosti. Torej jih ne moremo obravnavati kot resnična bitja. Oni želijo analizirati samo to, kar lik počne v zgodbi. Za Vladimirja Proppa (v Chatman 1978, 111) so liki preprosto produkti tega, kar dana ruska pripoved zahteva od njih. Videti je, da so razlike v videzu, starosti, spolu, življenjskih zadevah in statusu zgolj razlike in da so podobnosti funkcij edina pomembna zadeva (Chatman 1978, 111). Tudi Tomaševski (v Chatman 1978, 111) je lik, ki »igra vlogo povezovanja niti, nam pomaga pri orientaciji med kopičenjem detajlov in je pomožno sredstvo za razvrščanje ter urejanje partikularnih motivov«, obravnaval kot sekundaren. Tomaševski sicer priznava, da naracija privlači skozi emocije in občutek moralnosti ter zahteva od občinstva, da deli svoje interese in nasprotovanja z liki. S tem se pojavi situacijska zgodba s svojimi trenji, konflikti in rešitvami. Še zmeraj pa je lik sekundaren, izdelek, izpeljan iz zgodbe (Chatman 1978, 111).

Francoski naratologi so v veliki meri sledili formalistični poziciji, ki pravi, da so »liki sredstva in ne cilj zgodbe« (v Chatman 1978, 112). Vloga, ki jo lik igra, je samo del interesa občinstva. Cenimo značilnosti likov (zaradi njih samih), ki imajo malo ali celo nič skupnega s tem, kar se dogaja. Aristotel, formalisti in nekateri strukturalisti karakter podrejajo zgodbi. Lahko bi rekli, da je karakter suveren in da je zgodba izpeljana. S tem bi upravičili modernistično naracijo, ki pravi, da dogodki sami po sebi ne formirajo neodvisnega izvora interesa (Chatman 1978, 113).

V svojih študijah *Dekameron*, *Tisoč in ene noči*, *Sinbada* in ostalih 'anekdotičnih' naracij je Todorov branil proppovski odnos do lika, toda istočasno razločeval dve široki kategoriji: naracije, osredotočene na zgodbo, oziroma psihološke naracije in naracije, osredotočene na karakter, oziroma psihološke naracije (Chatman 1978, 113). »Čeprav je Jamesov teoretični ideal mogoče res naracija, v kateri je vse podrejeno psihologiji lika, je nemogoče ignorirati



*celotno tendenco literature, kjer so, ravno nasprotno, liki podrejeni dejanjem*« (Todorov v Chatman 1978, 113).

Todorov nadalje ugotavlja, da posledice značilnosti, ki je navedena v psihološki naraciji, sledijo takoj. Psihološka naracija manifestira značilnosti na različne načine. 'Liki' so prikrajšani izbire in postanejo samo avtomatične funkcije zgodbe. V psihološki naraciji je lik sam »*virtualna zgodba, to je zgodba njegovega življenja*« (Chatman 1978, 114). Roland Barthes se je ravno tako premaknil od ozkega funkcionalnega pogleda na lik do nečesa, kar je podobno psihološkemu pogledu. V svojem uvodu v znano izdajo *Communications* iz leta 1966 pravi, da je »*pojmovanje karakterja sekundarno in popolnoma podrejeno pojmovanju zgodbe*« (v Chatman 1978, 114).

Uspešna teorija o likih bi morala ohraniti odprtost in like obravnavati kot avtonomne začetke in ne zgolj kot funkcijo zgodbe. Morala bi trditi, da lik rekonstruira občinstvo, iz dokazov, napovedanih ali implicitnih v originalni konstrukciji, in da diskurz komunicira skozi kateri koli medij (Chatman 1978, 119). Razlika med 'značilnostjo' in 'navado' je najbolj pripomogla k narativni teoriji. Naracije mogoče ne preučujejo navad mikroskopsko, toda od občinstva zahtevajo zmožnost, da prepozna določene navade kot simptomatične značilnosti (Chatman 1978, 122). Opažanje, da se značilnosti pogosto prekrivajo, je ravno tako pomembno, saj pri poimenovanju zaznamo značilnosti, ki jih poznamo iz svoje kulture.

Ploščat lik in okrogel lik se razlikujeta po tem, da slednji vsebujejo raznolike značilnosti. Nekatere med njimi so konfliktne ali celo kontradiktorne. Njihovo obnašanje ni predvidljivo, kot je pri ploščatih likih, saj nas presenečajo ter se spreminjajo. Ploščati liki imajo zelo malo značilnosti, po navadi samo eno. Imajo jasno usmeritev in si jih bolj jasno zapomnimo. Okrogle like si zapomnimo kot realne osebe, saj so nam presenetljivo znani. V slovarju strukturalistov bi lahko rekli, da je paradigma ploščatega lika teleološka, medtem ko je paradigma okroglega aglomerat (povzeto po Chatman 1978, 132).

Vsi liki, ne glede na to, kakšni so in kakšna je njihova vloga, pa se premikajo v določenem prostoru in času. Lokacija in časovno obdobje močno vplivata na njihove lastnosti. Lahko bi celo rekli, da jih čas in prostor determinirata, vnaprej izoblikujeta in določita njihova dejanja in posledice, ki sledijo. Včasih pa se celo zazdi, da imata čas in prostor močnejšo vlogo kot liki, ki se nahajajo v njiju.

### 3.3 ČAS DOGAJANJA IN LOKACIJA FILMA

Aristotelova razprava o terminih 'začetek', 'sredina' in 'konec' se nanaša na naracijo, zgodbo in dogodke kot posnemane, ker so ti termini brez pomena v resničnem svetu. Noben konec v realnosti ni dokončen, kot je to po navadi v romanu ali filmu. Termini so striktno artefakti kompozicije in ne funkcija zgodbe v grobem (Chatman 1978, 47). Liki obstajajo in se gibajo v prostoru, ki obstaja na narativni ravni. Tako kot lahko na portretu ločimo osebo od ozadja, lahko ločimo tudi lik od prostora v zgodbi. Prostor 'opredeljuje lik' v figurativnem pomenu izraza, je mesto in zbirka objektov, 'skozi katere' se njegova dejanja in strasti pojavijo (Chatman 1978, 138). Razlika med liki in elementi scene je, da je like težko predpostaviti. Liki so samo tam, na sceni, kadar je njihova prisotnost napovedana ali močno implicirana. Normalna in mogoče tudi glavna funkcija prostora je prispevanje k razpoloženju naracije (Chatman 1978, 141).

Kakor koli formuliramo vprašanja o funkcijah scene in njene povezave z likom, z naravo lika in z njegovimi ustavnimi lastnostmi identitete in značilnosti, se zdi očitno, da ni pojmovanje obstoja nič bolj kritično kot pojmovanje dogodka in da ga narativna teorija ne more zanemariti (Chatman 1978, 145). Elementi prostora lahko služijo več funkcijam. Skozi prostor, v katerem se giba, lahko dobimo osnovne informacije o liku, o njegovih navadah in značilnostih. Nekaj kritikov je predlagalo kategorizacijo načinov povezovanja prostora z zgodbo in liki. Robert Liddell (v Chatman 1978, 143), ki se je osredotočal na naraven prostor, razlikuje med petimi tipi. Prvi ali utilitaristični je preprost in minimalno potreben za dogajanje ter načeloma nedotaknjen s čustvi. Drugi ali simbolični poudarja tesen odnos z dogajanjem; tukaj prostor ni nevtralen, ampak je *kot* dogajanje. Liddelov tretji tip je 'irelevanten'; pokrajina naj ne bi bila pomembna, liki je ne zaznavajo. 'Države razuma' so Liddelov četrti tip. Peti pa je 'kalejdoskopski'; zanj so značilni hitri premiki med zunanjim fizičnim svetom in svetom domišljije (Chatman 1978, 143).

Tako kot ločimo čas zgodbe od časa diskurza, moramo ločiti tudi prostor zgodbe in prostor diskurza. Razlika se najbolj očitno pojavi v vizualni naraciji. V filmih je prostor zgodbe ekspliciten segment sveta, prikazanega na platnu, medtem ko je impliciran prostor zgodbe vse, česar ni na platnu, vendar je vidno likom ali pa je omenjeno s pomočjo dejanja (Chatman 1978, 96). Glavna razlika med objekti, ki jih vidimo v realnem življenju, in objekti, ki jih

vidimo v filmu, je omejevanje, ki ga izvede okvir. V realnosti nimamo nobenega črnega pravokotnega okvirja, ki strogo omejuje naše vidno polje.

Chatman (v Chatman 1978, 97–98) predlaga tudi nekaj prostorskih parametrov, ki komunicirajo zgodbo v filmu. (1) *Obseg ali velikost*. Bližina je lahko zmanipulirana tako z naravnimi kot tudi z nadnaravnimi efekti (oddaljenost od objektiva kamere). (2) *Obris, tekstura in gostota*. V filmu je tekstura površin lahko prenesena z oblikovanjem senc na ploskem platnu. (3) *Pozicija*. Vsak objekt je situiran v (a) vertikalni in horizontalni dimenziji okvirja ter v (b) relaciji do drugih objektov znotraj okvirja, pod določenim kotom kamere. (4) *Stopnja, vrsta in območje reflektirane iluminacije (in barva v barvnem filmu)*. Objekt je močno ali šibko osvetljen, izvor svetlobe je lahko fokusiran ali razpršen. (5) *Jasnost in stopnja optične resolucije*. Objekti so v ostrem ali 'mehkem' fokusu.

Analiza Gérarda Genetta o časovnih odnosih med časom zgodbe in časom diskurza je osnova razprav. Genette razlikuje tri kategorije odnosov: red (*ordre*), trajanje (*durée*) in frekvenco (*fréquence*) (v Chatman 1978, 63–78).

- A. *Red*. Diskurz lahko prerazporedi dogodke v zgodbi kot si želi, pod pogojem da zaporedje zgodbe ostaja razvidno. Genette razlikuje med normalno sekvenco (kjer imata zgodba in diskurz isti red) in 'anakronično' sekvenco (*flashback, flashforward*). Bolj tipičen primer pa je *voice-over*, ki preprosto predstavi, kar platno prikazuje.
- B. *Trajanje*. Trajanje se osredotoča na odnos časa, ki ga potrebujemo, da preberemo naracijo, do časa, ko zgodba-dogodki trajajo. Ponuja pet možnosti: (1) povzetek: čas diskurza je krajši od časa zgodbe; (2) izpust: isto kot (1), le da je čas diskurza enako 0; (3) scena: čas diskurza in čas zgodbe sta enaka; (4) razteg: čas diskurza je daljši od časa zgodbe; (5) pavza: isto kot (4), le da je čas zgodbe enak 0 (Chatman 1978, 68).
- C. *Frekvenca*. Genette razlikuje med: (1) ednino, ena diskurzivna reprezentacija enega dogodka v zgodbi; (2) večkratno ednino, več reprezentacij vsake izmed enega dogodka v zgodbi; (3) ponavljajoče se, več diskurzivnih reprezentacij istega momenta v zgodbi; (4) ponavljalno, ena diskurzivna reprezentacija za več momentov v zgodbi (Chatman 1978, 78).

Meje med prostorom zgodbe in prostorom diskurza je težje vzpostaviti kot meje med časom zgodbe in časom diskurza. Čas poteka za vse od nas v isti urni smeri (clock direction), toda prostorska dispozicija objekta je relativna, odvisna od ostalih objektov in od gledalčeve

pozicije v prostoru. Kot, oddaljenost in ostale karakteristike kontrolira režiser s svojo postavitvijo kamere (Chatman 1978, 98).

Pomembne razlike ostajajo med verbalnim in filmskim prostorom zgodbe. Podobe, priklicane v naše misli skozi verbalne deskriptivne odlomke, niso zajete skozi okvirje. Med branjem vidimo v mislih samo tisto, kar preberemo, medtem ko v filmu zaznamo tudi osrednje (fokalne) in obrobne (periferne) objekte. Verbalne naracije so lahko tudi popolnoma brez scene, 'nikjer specifično', prikazujejo sfero idej raje kot sfero prostorov. V filmih pa je težko doseči 'brezprostorskost', saj tudi popolnoma črno ali sivo ozadje sugerira noč, meglo, nebesa, močno osvetljeno sobo, toda redko 'nikjer'. In končno, film ne more *opisati* v strogem pomenu besede. Ne more ujeti dejanja, ampak ga lahko samo pusti biti vidnega. Da bi to poudarili, seveda lahko uporabijo razne trike, kot so določeni premiki kamere, povečava (Chatman 1978, 106).

Vsaka naracija je struktura z vsebinsko ravnjo ('zgodba') in izrazno ravnjo ('diskurz'). Slednja je niz narativnih izjav, kjer je 'izjava' osnovna komponenta oblike izraza, neodvisna in bolj abstraktna kot katera koli manifestacija. Avtor navaja dve obliki narativnih izjav – procesne in negibne – kjer je odvisno, ali je naracija globoka in uveljavljena v načinu obstoja (IS) ali v načinu dejanja (DOES) (Chatman 1978, 146).

## 4 VZPON ŽENSKÉ KULTURE

Tradicionalne razlike med spoloma so se pojavile že v času prazgodovine. V patriarhalni družbi je bil moški lovec in ženska nabiralka. Z drugimi moškimi je sodeloval pri vodenju plemena, ženske pa so imele zadolžitve, povezane z otroki in hrano. Zdi se, da bi vloge spolov morale biti vpisane v naš genski zapis in naj bi jih sprejeli kot popolnoma samoumevne. Tako je bilo, vse dokler spol ni postal politični problem. V modernem svetu so se ženske uprle dominantnemu sistemu in nastalo je gibanje za enakost med spoloma. Feminizem je družbeno gibanje, ki postavlja pod vprašaj spolne neenakosti in jih skuša spremeniti v upanju, da bi doseglo spolno enakost, posebej na področju dela in plačila (Benyahia in drugi 2006, 270). Modifikator *feminističen* se uporablja kot politična oznaka, ki reflektira ideološko pozicijo (Herman 2007, 191). Čeprav njegova uporaba ni enotna, je *feminizem* teoretična pozicija in praksa, ki izpostavlja spolne neenakosti in se zavzema za njihovo spremembo.

Ženske so začele prodirati na vsa področja družbene sfere. Upirale so se patriarhalni ideji ženske kot gospodinje in se preizkusile tudi v drugih vlogah. V sedemdesetih se je težnja po ženski osvoboditvi razširila v feministično gibanje. Nekatere udeleženke gibanja so upale na radikalno rekonstrukcijo družbene zavesti, medtem ko so druge poudarjale postopen napredek k enakosti in pravičnosti (Thompson in Bordwell 2003, 559). Ženske po svetu so začele posegati v zakone in spreminjati zgodovino. Italijanske feministke so pripomogle k liberalizaciji ločitvenih zakonov, medtem so po Evropi in Severni Ameriki podobne skupine spreminjale statut splava (Thompson in Bordwell 2003, 559). Začela je cveteti »ženska kultura«.

Ta kultura pa je vedno bolj prodirala tudi na vsa področja umetnosti. Dominantne vrednote niso bile vidne samo v zakonih in ureditvi družbe, ampak tudi na tistih področjih, kjer je bil vpliv bolj subtilen. Feministke so začele postavljati teoretična vprašanja o vlogi filma pri promoviranju patriarhalnih vrednot (Thompson in Bordwell 2003, 577). Kako sta spola predstavljena in zastopana v sedmi umetnosti? Na kakšen način je prikazana vloga ženske v družbi in kako se reflektira v realnosti? Skupine filmskih ustvarjalk so se odločile, da bodo vzele kamere v svoje roke in pokazale dejansko sliko. Feministična naratologija je rezultat drugega vala feminizma, ki se je začel na razvitejšem zahodu. Tudi ta je zahteval enako obravnavo tako za ženske kot tudi za moške. Akademska aplikacija tega znotraj naratologije je poudarjala binarne kategorije in predvidevala vzorce razlikovanja med »moškimi« in

»ženskami« (Herman 2007, 191). Ameriška filozofinja Judith Butler je razmišljala o spolu kot bolj fluidnem delovanju in s tem vplivala na današnje ženske filmarke. Naenkrat je postal pomemben tudi način, kako se rasa, razred ali ostali kulturni konteksti v določenih naracijah sekajo s spolom. Počasi so se začele v feministično teorijo filma vključevati tudi teorije istospolnih, lingvistika in postkolonialne perspektive.

Kljub diverzifikaciji je feministična filmska teorija ohranila dve bistveni funkciji. Prvič, služi kot način pojasnjevanja interpretacije narativnih tekstov, še posebej tam, kjer interpretacijo zadevajo s spolom povezana vprašanja. Drugič, zagotavlja način reflektiranja in v nekaterih primerih tudi reformuliranja narativne teorije same (Herman 2007, 191).

## 4.1 FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA

Filmi klasičnega Hollywooda se večinoma osredotočajo na moškega protagonista. Žanri, ki se osredotočajo na žensko protagonistko, so načeloma drame, romantične komedije in muzikali. Ni presenetljivo, da se te žanre žaljivo označuje kot »ženske« in »jokave«. Moški liki so praviloma močni, osredotočeni in neuničljivi rešitelji. Ženske pa so po drugi strani raztresene, neodločne in ranljive sledilke. Like s filmskih platen spremljajo pogledi mnogih gledalcev, ki se na različne načine poistovetijo z njihovimi karakteristikami. Feministična filmska teorija je identificirala specifične oblike kontrole in osvojitve (znotraj prvoosebnega prostora, med kamero in liki ali med gledalci in filmom), ki so neločljivo povezane s pogledom (Elsaesser in Hagener 2010, 83).

Pogled in oko sta že dolgo kulturno determinirana in ukoreninjena v družbeno zavest. Od verskega vsevednega božjega pogleda pa do sodobnega pogleda »velikega brata«. Vsi opazujemo in smo istočasno opazovani. Voajerski pogled in pogled, ki te lahko začara. Prvi je bistveni element strokovnih teorij, medtem ko drugi sodi med ljudske mite in prepričanja. V vsakem primeru imajo oči neverjetno moč in so hkrati tudi »ogledalo« duše. Oko je osrednjega pomena za številne mite, ki segajo od kreativnega (ali notranjega) očesa romantične domišljije do zlobnega očesa etničnega in kulturnega Drugega (Elsaesser in Hagener 2010, 84).

Da bi razumeli načine gledanja v kinu (kot opazovalci), bom na kratko obrazložila »teorijo aparatusa« Jean-Louisa Baudryja. Teorija je osnovana na analizi fiksne in nespremenljive razporeditve (breztelesnih, ujetniških in dojemljivih) gledalcev, (fiksne) platna in (skritega) projektorja, v kateri vsi zavzemajo specifične medsebojne prostorske odnose (Elsaesser in Hagener 2010, 88). Takšna razporeditev ustvari arhitekturo pogledov, povezuje kamero, občinstvo in protagoniste ter spremeni srebrno platno v imaginarno ogledalo gledalčeve želje (Elsaesser in Hagener 2010, 88). Teorija se je osredotočala na oko in pogled in postavljala vprašanja o opazovanju v eksplicitno polemičnih izrazih. Središče tega je postala feministična filmska teorija. Najbolj jedrnato in uspešno artikulacijo te teorije lahko najdemo v kratkem, toda strnjem eseju Laure Mulvey »*Visual Pleasure and Narrative Cinema*« (Elsaesser in Hagener 2010, 93). Osredotoča se na načine, na katere so ženske reprezentirane v popularni in umetniški kulturi. Laura Mulvey vidi, da je treba razumeti in analizirati ideološke zapovedi sodobne kulture, medtem ko se moramo tudi zavedati, da bi lahko vsak prispeval ali posegal

vanjo z namenom doseganja spremembe (Colman 2009, 288). Vpliv njenega eseja ni bil bistven samo za filmsko teorijo, ampak se je razširil tudi v zgodovino umetnosti, v kulturne študije in celo v literarno teorijo. Njena bistvena ideja je, da je narativni film primarno strukturiran z mobilno, dinamično in celotno asimetrično konfiguracijo pogledov (Elsaesser in Hagener 2010, 93). Sledeč Christianu Metz, avtorica razlikuje med tremi tipi pogledov, ki postanejo pomembni v povezavi z vsako filmsko izkušnjo: pogled kamere k akciji, pogled gledalca na platno in likov prvoosebni medsebojni pogled (Elsaesser in Hagener 2010, 93). »V svetu, urejenem v spolnem neravnovesju, je bilo ugodje v gledanju razdeljeno med aktivnega/moškega in pasivno/ženske. Determinirajoči moški pogled projektira svoje fantazije na žensko figuro, ki je ustrezno urejena« (Mulvey v Rushton in Bettinson 2010, 72).

Strukture ugodja, gledanja in ugodja ob gledanju so definitivno moške: moški uživajo v gledanju, medtem ko so ženske tam, da se jih lahko gleda (Rushton in Bettinson 2010, 72). Zato je moška vloga predvidoma aktivna, saj on opazuje, ženska vloga pa je pasivna, saj je ona opazovani objekt. Laura Mulvey locira moč filma in navdušenje v dveh neodvisnih težnjah. Prva je užitek opazovanja (kar Freud imenuje »skopofilija«), ki ostale osebe obravnava kot objekte in jih podvrže kontroliranemu in radovednemu pogledu (Elsaesser in Hagener 2010, 94). To je razvidno v sami osvetljenosti kinodvorane, ki je zavita v temo, medtem ko je platno svetlo obsijano, ter v voajerskem stilu klasičnega filma, kjer sta prisotnost kamere in filmskega aparatusa skrbno skrita. Drugi izvor v užitku filma pa najdemo v povratku v zgodnjo fazo razvoja, tako imenovano »fazo ogledala« Jacquesa Lacana (Elsaesser in Hagener 2010, 94). V tej fazi se dojenček (6–8 mesecev) identificira s svojo podobo v ogledalu; v trenutku, ko podobo prepozna, je istočasno ne prepozna. In to je odločilna karakteristika nadaljnega procesa identifikacije.



## 4.2 RAZVOJ ŽENSKÉ SEDME UMETNOSTI

Leta 1972 je bil v New Yorku prvi ženski filmski festival in kmalu so se tovrstne prireditve razširile tudi drugod. Začeli so nastajati novi filmski časopisi – *Jump Cut* in *Women and Film* v ZDA, *Champ libre* v Kanadi, *Filmkritik* in *Frauen und Film* v Zahodni Nemčiji, *Cinethique* v Franciji – ki so promovirali radikalno filmsko ustvarjanje (Thompson in Bordwell 2003, 560). Med vsemi časopisi, sta si *Camera Obscura* in *Frauen und Film* za nalogo zadala oblikovanje feministične filmske teorije (Thompson in Bordwell 2003, 577).

S preporodom feministične filmske teorije je mnogo žensk privlačilo dokumentarno filmsko ustvarjanje. Videle so ga kot uporabno in dostopno sredstvo za promoviranje filmov osebnih raziskav ženskih težav, ki so pogosto združene pod sloganom »osebno je politično« (Nowell–Smith 1996, 532). Film Barbare Kopple (*Harlan County U.S.A.*, 1976) prikazuje boj za unionizacijo premogovnikov. Amalie Rothschild v svojem filmu (*Nana, Mom, and Me*, 1974) opazuje odnose med tremi generacijami žensk. V Kanadi je Anne Claire Poirier (*Les Filles du Roy*, 1974) sledila borbam quebeških žensk. Anne Wheeler pa je pokazala, kako živijo ženske v preriji (*Great Grand Mother*, 1975). Nemška filmarka Helke Sander sodi med najbolj vidne predstavnice feminizma (*Macht die Pille frei?*, 1972). V Braziliji je Silvana Afram snemala kratke dokumentarne filme o rasni identiteti v Braziliji (*Mulheres negras*, 1985). Jacira Melo pa v svojem dokumentarnem filmu predstavi intervjuje s prostitutkami (*Beijo na boca*, 1987). Indijka Mira Nair je posnela film (*So Far from India*, 1982), ki si ogleda življenje imigrantov v New Yorku (Nowell–Smith 1996, 534).

Ženski filmi tistega časa so tudi *Growing Up Female* Julie Reichert in Chucka Kleina (1970) in *Three Lives* Kate Millett (1970) (Thompson in Bordwell 2003, 560). Med najbolj aktivnimi skupinami ženskih filmskih ustvarjalk so francoska *Musidora*, italijanska *Feminist Film Collective* in avstralska *Sydney Women's Film Collective* (Thompson in Bordwell 2003, 560). V ZDA sta feministična dela pošiljala v obtok *New Day Films* in *Women Make Movies*, v Belgiji *Cinelibre*, na Nizozemskem *Cinemien*, na Švedskem *Cinema of the People* in v Britaniji *The Other Cinema* (Thompson in Bordwell 2003, 560). V Evropi in ZDA so ženske režiserke postajale vedno bolj priznane. Uveljavljale pa so se tudi po drugih kontinentih. V Braziliji so feministične filmarke ustvarile *Mulheres de boca*, v Mehiki pa je filmski kolektiv, *Grupo Cine Mujer*, prav tako proizvajal dela, ki so bila orientirana k ženskim gibanjem (Thompson in Bordwell 2003, 640).

## 5 JANE CAMPION: KLAVIR

Film, ki sem si ga izbrala za analizo, je Klavir (*The Piano*) iz leta 1993, ki ga je napisala in režirala novozelandska filmska ustvarjalka Jane Campion. Delo je prejelo številne nagrade, med drugim zlato palmo na kanskem filmskem festivalu (1993, Jane Campion) in tri oskarje (1994, Holly Hunter, Anna Paquin, Jane Campion). Zgodba je postavljena v sredino 19. stoletja v deževno okolje Nove Zelandije in govori o nemi Adi, ki je prodana v zakon z lokalnim veleposestnikom. Njen medij sporazumevanja je velik črn klavir, do katerega goji prav posebna čustva. S pomočjo belih in črnih tipk komunicira svetu svoja čustva in jih hkrati skozi glasbo tudi sprošča.

Jane Campion je ena izmed redkih ženskih filmskih ustvarjalk, ki je mednarodno priznana med strokovnjaki in kritiki. Klavir je njen največji dosežek v svetu sedme umetnosti in že samo zaradi dejstva, da je ženska, so njeni filmi gledani skozi lečo feminizma (Streeter 2010). Rojena je na Novi Zelandiji, vendar je v življenju prepotovala velik del sveta. Zato ni presenetljivo, da ima v večini njenih filmov potovanje močan vpliv na osebno rast lika (*Ada – Klavir*, *Ruth – Holy Smoke*). Življenjska sprememba, ki jo prinese potovanje, je eden izmed bistvenih elementov v oblikovanju osebnosti likov Jane Campion (Streeter 2010). Avtorica je diplomirana antropologinja, kar ravno tako odseva v likih njenih filmov. Raziskuje odnose med spoloma, premika meje lepote (*Dawn – Sweetie*) in odkriva nove privlačnosti. Liki v Klavirju so skrivnostni in drugačni, so alegorične figure in ne etnografski zgodovinski primeri (Stone 1994). Vzdušje v filmu je gotsko, časovni kontekst je viktorijanski in prostor je majhen otok (Nova Zelandija). Kljub temačnosti in melanholičnosti nas vseskozi spremljajo eksplicitni prizori izkazovanja ljubezni in skritih strasti. Literarno inspiracijo za film pripisujejo Viharnemu vrhu (*Wuthering Heights*) in Afriški kraljici (*African Queen*), čeprav obe deli prepustita vso spolnost domišljiji, medtem ko se Klavir spolnosti ne boji in nam jo razgali do potankosti (Stone 1994).

Avtorica preizkuša meje med spoloma in se igra z moško močjo. Istočasno tudi tipa meje občinstva s prikazovanjem nekonvencionalnih odnosov med ljudmi in njihovih načinov izkazovanja ljubezni. V filmu nam med drugim predstavi tudi avtohtono prebivalstvo Nove Zelandije (Maori) in njihov odnos do svojih kolonizatorjev. Klavir je delo, ki vsebuje raznovrstno paleto vsebin za analizo. Mene bo primarno zanimala reprezentacija ženske, ki jo bom analizirala s pomočjo feministične filmske teorije in teorije naracije.

## 5.1 KRATKA VSEBINA FILMA

Glavna junakinja je Ada McGrath (*Holly Hunter*), ki ne govori že od šestega leta starosti. Njena medija komuniciranja sta črni klavir in znakovni jezik, ki ga ostalim tolmači njena hči. Kot je za viktorijansko dobo značilno, jo oče proda v zakon z lokalnim veleposestnikom Alistairom Stewartom (*Sam Neill*). Skupaj s hčerko Floro (*Anna Paquin*), klavirjem in ostalo prtljago iz rodne Škotske prispe na zapuščeno obalo Nove Zelandije. Bodoči mož, vidno razočaran nad kupljeno ženo, je več kot očitno gluha za njene želje. Ada želi priti do svojega instrumenta, ki je obtičal na osamljeni obali, zato za pomoč prosi soseda Georgea Bainesa (*Harvey Keitel*). Ta si ga z lahkoto prilasti, saj ga pohlepni Alistair brez pomisleka zamenja za kos zemlje. Ada pod prisilo pristane na glasbeno poučevanje soseda, vendar se z njim dogovori za možnost 'odkupa' klavirja. Za vsak obisk bo ena črna tipka njena, če jo bo lahko Baines med igranjem nemoteno opazoval. Nekega popoldneva, ko je klavir že njen, se kljub temu odpravi k njemu, kjer se končno prepustita strastem. Ljubosumna hči izda mamino očimu in prevarani mož ju 'zazida' v svojo koč. V tem času začne odnos med njima postopoma cveteti in začneta se zblíževati. Stewart Ada zopet zaupa in podre domači zapor pod pogojem, da ne bo nikoli več odšla k Bainesu. Toda kljub obljubi Ada svojemu ljubimcu po hčeri pošlje klavirsko tipko s posvetilom. Ker je Flora očima že popolnoma sprejela, odnese tipko Alistairu, ki v navalu jeze ženi odreže prst. Ker kmalu sprevidi, da ga žena ne bo nikoli ljubila in da tako ne more živeti, razveljavi zakon. Ada, Flora in Baines se odpravijo z otoka in med plovbo se Ada želi znebiti klavirja. Ko ga končno vržejo s palube, Ada izkoristi priložnost in skupaj s klavirjem potone proti dnu oceana, vendar se v zadnjem trenutku uspe rešiti. Na koncu nam njen glas predstavi novo življenje s Floro in Bainesom v Nelsonu (Nova Zelandija). Zdaj poučuje klavir in se uči govoriti. Kljub sreči in svobodi pa Ada prizna, da si večkrat predstavlja klavir na dnu oceana in sebe, ki je privezana nanj. Tišina in mir, ki jo obkrožata v tem brezčasnem prostoru, jo zazibata v spanec.

## 5.2 ANALIZA GLAVNIH LIKOV

Ada ni tipična predstavnica dobe, v kateri živi. Ne drži se »ženskih« kodeksov obnašanja in se upira dominantnemu sistemu. Od molka do nezakonske hčere in predrznega obnašanja. Njen molk ni simptom konvencionalne norosti, ampak prostovoljna odločitev in upor proti patriarhalni družbi. Je temperamentna, samosvoja in vztrajna v času, ko so bile ženske pokorne in tihe. Skozi film ji usodo narekujejo moški. Oče jo proda v zakon, skrivnostni moški jo pusti samo z otrokom, Alistair ji odreže prst in Baines jo osvobodi. Slednja dva (Alistair in Baines) sta tudi razlog za njeno razpetost med dolžnostmi in željami. Enemu je bila prodana in bi mu morala biti predana, drugi pa v njej prebudi strast in ji pokaže ljubezen.

Njena nezakonska hči Flora je ravno tako posebna kot mama. Je zelo samosvoja, svobodna, pametna, prebrisana in nepremišljena. V strahu, da bi izgubila materino naklonjenost, se v njej prebudi zloben in maščevalen duh. Čeprav je na samem začetku zatrjevala, da Alistairja ne bo nikoli poklicala oče in ga ne bo nikoli imela rada, naredi ravno nasprotno. Ker ne razmišlja o posledicah svojih dejanj, potisne mamo v milost in nemilost Alistairjevega besa.

Alistair Stewart je zadržan in tipičen predstavnik belega kolonizatorja. Že takoj na začetku postavi svoje želje pred Adine in zapusti klavir na obali. Bistvo vidi v individualnem lastništvu zemlje. Je molčeč, neodločen, neprilagodljiv, zelo tradicionalen in tog, kar ga omejuje pri odnosu z ženo. Ne najde načina, da bi se ji približal. Ko se mu ona odpre, jo zavrne. Končno dejanje nasilja je v bistvu dejanje šibkosti in nezmožnosti kontroliranja žene.

Ljubimec George Baines ima na obrazu poslikave, oblači se manj formalno, govori jezik Maorov, je brez izobrazbe, brez olike in brez zadržkov (Stone 1994). Tudi on se upira dominantnim vrednotam, saj domorodcev ne zatira, ampak prevzame njihove navade in običaje in jih obravnava kot enakovredne. S svojim divjaštvom in spontanostjo je Adino popolno nasprotje.

Adina strast je star, črn klavir. V igranju vidi svoj edini izvor svobode (Stone 1994). Zvok, ki ga sproži pravilen pritisk na črne in bele tipke, je zvok njenih čustev. Instrument je simbol njenega starega življenja v civilizirani in oddaljeni Škotski. Ko prispe na drugi konec sveta med neuke Maore, je sprejet kot nekaj skrajno nenavadnega in mističnega. Na koncu potopljeni klavir predstavlja konec starega življenja in možnost za nov začetek.

### 5.3 ANALIZA IZBRANIH PRIZOROV

Film je postavljen v viktorijansko obdobje, ko so bile ženske in njihova spolnost zatirane. Gre za temačno obdobje, kar je zelo dobro prikazano z uporabo svetlobe. Skozi celoten film imamo občutek utesnenosti in nelagodnosti. Črna oblačila, šibka svetloba in dež izražajo misterioznost obdobja, ko je bila spolnost tabu in strast prepovedana. Gre za obdobje, ko so bile ženske ujetnice moškega sveta in so se morale podrediti njihovim zahtevam. Prostor je depresiven in močno povezan z dogajanjem. Nova Zelandija je otok na robu sveta, ki je z vseh strani obdan z morjem. Gre za simbolični prostor (Liddell v Chatman 1978), saj je odnos med okoljem in zgodbo tesen, ker oba izražata ujetost in melanholičnost.

#### 5.3.1 POROKA

Vreme je deževno in žalostno, prostor je blaten in turoben. V poročno obleko je oblečen moški, ki se obnaša skrajno nerեսno. Izraz na Adinem obrazu, ko je priča burleski, nam pove vse. Jeza, začudenost, nelagodnost in nerazumevanje ravnokar videnega prizora so občutki, ki jih lahko razberemo iz njenih oči. Adi belo obleko oblečejo kar preko njene črne obleke za vsak dan. Ker ne moreta imeti poročnega obreda, bosta imela vsaj skupno fotografijo. Premočena in blatna Ada bolj spominja na maškaro kot na nevesto. Ko jo postavijo na mesto pripravljeno za fotografiranje, skozi objektiv aparata najprej pokuka oko fotografa in nato še oko bodočega moža. Alistairjevo voajersko oko nemoteno opazuje svojo ženo. Njegov užitek do opazovanja («skopofilija») bo viden tudi v drugem analiziranem prizoru. Alistair je skozi večino filma opazovalec, saj kamera velikokrat poudari njegove prodorne oči, ki nemočno opazujejo Ado. Avtorica je v tem prizoru želela izpostaviti nesmiselnost poročnega obreda, kjer je ženska urejena do potankosti in nastavljena pogledom bodočega moža. Kot pravi Mulvey (Rushton in Bettinson 2010, 72), je nevesta pasivna, tam je, da je lahko opazovana. Ženin pa je aktiven, on bo dobil ženo, ki jo tisti dan ves čas opazuje. Ona je spolni objekt in je prepuščena njegovemu radovednemu pogledu (Mulvey v Colman 2009). Ko je fotografiranje zaključeno, se Ada vrne v koč, jezno strga obleko s sebe, odide k oknu in pogleda skozenj. Posnetek njenega direktnega pogleda v kamero zabriše mejo med občinstvom in platnom. Občutek, da z očmi prodira skozi nas, ima učinek tisočih besed, ki jih Ada ne more izgovoriti.

### **5.3.2 ODKLENJENA STRAST**

Ko Ada izpolni vse svoje dolžnosti, ji Baines vrne klavir. Toda kljub temu da ga je končno dobila nazaj, ji nekaj manjka. Igranje klavirja ji ne pomeni več tistega, kar ji je nekoč. Nekaj v njej se je spremenilo. Ko končno sprevidi, da pogreša njegov pogled in dotik, se kljub nasprotovanju Flore odpravi k Bainesu v kočo. Nejevoljna in jezna žrtev, ker mora poučevati »divjaka«, sčasoma le eksplodira v strasten odgovor temu zoprnemu in vsiljivemu moškemu (Stone 1994). Najprej se prepusti njegovim pogledom, kasneje dotikom in nazadnje celo ležita drug ob drugem popolnoma gola. Nekatere feministke so to dejanje videli kot potrditev moških fantazij, da ženske vznemirja spolna brutalnost primitivnega moškega (Stone 1994). Sprva v prizoru ni nobene spremljajoče glasbe, temveč samo njegov monolog, ko se ji popolnoma odpre in izpove svoja čustva. Kamera spremlja njeno obrazno mimiko in ko jo Baines napodi ven, mu s pestmi pove, da se moti. S tem dejanjem se končno osvobodi in mu prizna svoja čustva brez besed. Globok pogled in v ozadju zaslišimo nežno glasbo violin. Posnetek je počasen in dolg. Medtem Flora od ljubosumja in jeze mamoz izda očimu. Stewart zopet prevzame vlogo voajerja in skozi špranje opazuje svojo ženo, ki se strastno ljubi z Georgeem. Spremljajoča glasba ponovno izgine in slišimo zvoke okolja (lajež psa, poljube, vzdihovanje, trganje gumbov, Stewartovo dihanje). Užitek ob opazovanju, ki sem ga že omenila, ima tu najmočnejši pomen, saj Stewart ne preneha, ampak tiho nadaljuje z gledanjem strastnega prizora. Na nek čuden način se zadovolji z opazovanjem žene med spolnim aktom z drugim moškim. Počasi nas zvok klavirja popelje v notranjost kočice k opazovanima ljubimcema. Prizor je glede na temačnost celotnega filma nenavadno svetel in pomirjujoč. Očitno je avtorica želela to grešno dejanje prikazati kot dejanje svobode.

### **5.3.3 KAZEN**

Na tem mestu avtorica obrne teorijo Mulveyjeve o aktivnem moškem in pasivni ženski. Ona postane tista, ki postavlja pogoje in ohranja popolno oblast, on pa je tisti, ki se ji bo moral prepustiti in sprejeti njene pogoje. Ko Alistair zapre Ado in Floro v kočico, Ada začne pogrešati spolno strast, ki jo je doživljala z Bainesom, in se obrne na odtujenega moža (Stone 1994). V tem trenutku režiserka zasuka dosedanje vloge, saj moški postane objekt pogleda, ženska pa aktivni spolni zastopnik (Margolis v Streeter 2010). Svetloba v njegovi spalnici je mehka in prijetna. Kamera spremlja njene dlani, dotiki so nežni in počasni. Prizor spremljajo zvoki globokega dihanja. Mož kmalu ugotovi, da se bo samo ona lahko dotikala njega, on pa je repušen v za moškega nenavadno ranljivi poziciji – kot objekt za potešitev spolnih želja

(Streeter 2010). Ada v bistvu ponovno oživi svojo izkušnjo z Bainesom, le da ona počne z možem to, kar je Baines delal njej. Vendar njen mož ne more sprejeti njenih pravil. Ker je vzgojen kot tradicionalen moški, se ne more vživeti v vlogo opazovanega objekta. Zadovoljni Alistair spet zaupa ženi, toda kljub obljubi, da ne bo šla k Bainesu, Ada odstrani tipko s klavirja in mu napiše ljubezensko sporočilo. Preda jo Flori, ki pa jo odnese očimu. Kot je klavir izgubil tipko, bo Ada za kazen izgubila prst. Gre za tipično patriarhalno dejanje, ki kaznuje nezvestobo. Feministke v odseku prsta vidijo simbolni prikaz odstranitve klitorisa za spolno prestopništvo (Stone 1994).<sup>2</sup> Dejanje, feministično ali ne, zgovorno prikazuje brutalno zanikanje ženskih strasti s strani patriarhalne družbe (Stone 1994). Nasilje nad žensko izraža moško nemoč, saj dokazuje nezmožnost kontroliranja lastne žene. Prizor je zopet temačen in deževen. Skozi Stewartov jezni govor slišimo zvoke klavirja. Ada se povsem otopelo prepusti njegovemu premetavanju in kazni, ki sledi. Poskusi upora so brez pomena, saj je njegov bes premočen. Tempo klavirja je vedno hitrejši, dokler sekira ne odseka prsta in Florin krik ne prekine glasbene spremljave. Kri poškropi Floro in kamera se osredotoči na Adin blaten obraz. V ozadju vidimo odsekani prst in zaslišimo zvok klavirja, medtem ko dež spira z nje vse grehe. Skozi njen pogled začutimo moč, s katero tiho premaguje neznosno bolečino. Zdaj je tempo klavirja vedno bolj počasen in tih, dokler se Ada v svoji veliki črni obleki ne zgrudi na tla in obleži v blatu.

Konec filma je nekatere kritike in feministke razočaral, saj je zelo stereotipen. Ada živi novo življenje in je končno dosegla srečo, vendar s pomočjo zakona in družinskega življenja. Zopet so prevladale patriarhalne vrednote. Kljub vsej idilični sreči še vedno sanja o potopljenem klavirju, ki ga je vrgla z ladje. Sanja o tem, da je priklenjena na svoj klavir globoko na morskem dnu (Stone 1994). Da bi našla svojo svobodo in srečo, se je morala podrediti dominantnim vrednotam.

---

<sup>2</sup> Nekoč so zahodnjaški zdravniki za zdravljenje pretirane masturbacije kastrirali ženske. Dandanes to prakso še vedno najdemo med afriškimi verskimi obredi.

## 6 ZAKLJUČEK

Največja prednost in hkrati slabost filmov je, da jih je tako enostavno razumeti (Metz v Colman 2009). Umetnost gibljivih slik nam omogoča, da se veliko hitreje in lažje vživimo v zgodbo in like. Poistovetimo se z njihovo bolečino ali srečo, se smejemo njihovim nezgodam in smo zaskrbljeni, ko so v nevarnosti. Hkrati pa sedma umetnost omogoča tudi veliko hitrejše razširjanje dominantnih ideologij. Množice se brezskrbno prepuščajo podobam na platnu ter nevede konzumirajo ideje prevladujočega razreda. Filmske reprezentacije žensk se skozi zgodovino filma niso močno spremenile. V filmih imajo ženske načeloma družbeno konstrukcijo »drugih« ali »izobčencev« v svetu kjer prevladujejo moški (Giannetti 2001, 438). Ženski liki so po večini marginalizirani in morajo biti zapeljivi, njihova glavna funkcija je podpiranje moških, življenjski cilj je poroka in družina. Večinoma so šibke, tragične, odvisne od moških in okolice.

V filmskem svetu sicer lahko najdemo ženske like, ki predstavljajo močne in neodvisne posameznice. Toda v veliki večini se nahajajo v podcenjenih žanrih, kot so romantične drame ali znanstveno-fantastični filmi (*Nasmeh Mone Lise*, *Peti element*). Pri slednjih je ženska sicer res močna in rešuje svet, toda obvezno je tudi pregrešno zapeljiva in oblečena v čim bolj oprijeto ali minimalistično opravo (*Lara Croft: Zibelka življenja*). Njen primarni namen ni reprezentacija močne ženske, ampak reprezentacija moških fantazij. Samostojne like sicer najdemo tudi v drugih žanrih, toda gre za tipično »moške« žanre (*Thelma in Louise*). Popotniški filmi načeloma vključujejo moške, ki premagujejo kilometre prašnih cest. V slednjem primeru pa imamo dve upornici, ki nista tipični ženski predstavnici.

Jane Campion nam s pomočjo Ade predstavi svoje stališče do odnosov med spoloma. Tako kot se glavna junakinja upira dominantnim vrednotam, se tudi avtorica upira prevladujoči konstrukciji žensk. Njen lik je mati samohranilka, ki se je zgodaj v otroštvu odločila, da ne bo več spregovorila. Glede na obdobje, v katerem se zgodba odvija, je Ada samostojna, uporniška in nepredvidljiva. V sredini 19. stoletja so bile ženske v podrejenem položaju, odvisne od moških, tihe, poslušne in pokorne. Odnos družbe do njih je bil precej primitiven. Avtorica filma Klavir pa je vloge popolnoma zasukala in na glavno mesto postavila žensko, ki je bila močnejša od časa, v katerem se je rodila. Film mogoče ni spremenil sveta, toda mogoče je ženske vsaj malo spodbudil k samostojnosti in neodvisnosti.



## 7 LITERATURA

1. Bal, Mieke. 1997. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Second Edition. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
2. Benyahia, Sarah Casey, Freddie Gaffney in John White. 2006. *AS Film Studies the Essential Introduction*. Abingdon: Routledge.
3. Bordwell, David in Kristin Thompson. 2008. *Film art: an introduction*. Eighth edition. New York: McGraw-Hill.
4. Chatman, Seymour Benjamin. 1978. *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University.
5. Colman, Felicity. 2009. *Film, theory and philosophy: the key thinkers*. Montreal: McGill-Queens University Press.
6. Elsaesser, Thomas in Malte Hagener. 2010. *Film Theory: An introduction through the Senses*. New York: Routledge.
7. Giannetti, Louis. 2001. *Understanding movies*. Ninth edition. New Jersey: Prentice Hall.
8. Herman, David. 2007. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Monaco, James. 2000. *How to read a film: the world of movies, media, and multimedia: art, technology, language, history, theory*. Third edition. New York: Oxford University Press.
10. Nowell-Smith, Geoffrey. 1996. *The Oxford history of world cinema*. New York: Oxford University Press.
11. Rushton, Richard in Gary Bettinson. 2010. *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*. Maidenhead: McGraw-Hill.
12. Stam, Robert, Robert Burgoyne in Sandy Flitterman-Lewis. 1992. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, poststructuralism, and beyond*. London: Routledge.
13. Stone, A. Alan. 1994. *The piano*. *Boston review*. Dostopno prek: <http://bostonreview.net/BR19.1/stone.html> (9. avgust 2012).
14. Streeter, Chris. 2010. Jane Campion and Feminist Theory. *Wordpress*, 21. november. Dostopno prek: <http://janecampion.wordpress.com/> (9. avgust 2012).
15. Thompson, Kristin in David Bordwell. 2003. *Film history: An Introduction*. Second Edition. New York: McGraw-Hill.
16. Villarejo, Amy. 2007. *Film studies. The Basics*. Abingdon: Routledge.