

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nuša Šebenik

Reprezentacija žensk v seriji »Orange is the new black«

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nuša Šebenik

Mentor: doc. dr. Dejan Jontes

Reprezentacija žensk v seriji »Orange is the new black«

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

ZAHVALA:

Zahvaljujem se mentorju doc. dr. Dejanu Jontesu za sprejem mentorstva in strokovno pomoč ter nasvete pri pisanju diplomskega dela.

Reprezentacija žensk v seriji »Orange is the new black«

V diplomskem delu se osredotočam na reprezentacijo žensk v ameriški seriji »Orange is the new black«, kjer prizore, v katerih so ženske prikazane v podrejenem položaju, analiziram s pomočjo formalne analize. Prav tako analiziram prizor, ki prikazuje homoseksualni odnos med dvema zapornicama. V teoretskem delu se še posebej osredotočim na ženske na televiziji, reprezentacijo zapornic v medijih ter na reprezentacijo homoseksualnosti na televiziji. Eno izmed teoretskih poglavij namenim tudi opisu serije, kjer predstavim uspehe serije in na kratko opišem zgodbo. Pred analizo opišem tudi elemente formalne analize; To so gibanje kamere, mizanscena, montaža in zvok. V analizi sem poskušala odgovoriti na tri raziskovalna vprašanja: Dve vprašanji se navezujeta na vpliv kinematografskih elementov pri prikazu žensk v podrejenem položaju moškim in eno na kinematografske elemente v povezavi s prikazom homoseksualnih prizorov v seriji. Ugotovila sem, da imajo kinematografski elementi velik vpliv pri prikazovanju spola na televiziji, vendar na gledalca delujejo bolj subtilno.

Ključne besede: Reprezentacija žensk, Orange is the new black, formalna analiza, kinematografski elementi, reprezentacija homoseksualnosti.

Representation of women in Orange is the New Black

This thesis focuses on the representation of women in an American series, Orange is the New Black. I also analyze a scene showing the homosexual relationship between two prisoners. I will analyze scenes that portray women in a subordinate position towards men. The theoretical part defines women on television, representation of women prisoners in the media and the representation of homosexuality on television. One of the theoretical parts is the description of the series, where I present the successes of the series and briefly describe the story. I described elements of formal analysis which is the moving of the camera, mise-en-scène, editing and sound. In analysis, I will answer three research questions, all of which I will answer at the end of the thesis. There are two questions about the impact of cinematographic elements in representing women in subordinate positions towards men, and the second is about cinematographic elements and their impact on the representation of homosexual scenes. I discovered that cinematographic elements have great impact with representing gender on television but as viewers we very rarely notice it.

Keywords: The representation of women, Orange is the new black, formal analysis, cinematographic elements, representation of homosexuality.

KAZALO

1	UVOD	6
2	ŽENSKÉ NA TELEVIZIJI	7
3	STEREOTIPIZIRANA HOMOSEKSUALNOST NA TELEVIZIJI	10
4	STEREOTIPIZIRANE ZAPORNICE	13
5	USPEH SERIJE »ORANGE IS THE NEW BLACK«	15
6	FORMALNA ANALIZA	17
7	ANALIZA	21
8	UGOTOVITVE	29
9	SKLEP	31
10	LITERATURA	33

1 UVOD

V diplomskem delu bom s formalno analizo ugotavljala, kako so ženske reprezentirane občinstvu v ameriški televizijski seriji »Orange is the new black« (v prevodu: Oranžna je nova črna), ki je nastala v produkciji televizijske mreže Netflix. Zgodba v seriji je zasnovana po knjigi spominov iz zapora pisateljice Piper Kerman, katere lik so obdržali v seriji, njen priimek za glavno vlogo pa spremenili v Chapman.

Serijo »Orange is the new black« (kasneje s kratico OITNB) sem si izbrala, ker se skozi vse sezone osredotoča na ženske zapornice, moški pa so v večini v vlogah zaporniških paznikov. Serija vsebuje več ženskih kot pa moških likov, te so zaradi svojega položaja ranljive in izpostavljene milosti in nemilosti moških. Ženski liki so si med seboj zelo različni; prihajajo iz različnih kulturnih skupin, razlikujejo se v rasi in pa tudi v spolni usmerjenosti.

Položaj žensk v družbi je, kljub temu da naj bi bile že enakovredne moškemu spolu, še vedno problematična tematika v naši družbi. Problem se mi zdi še vedno relevanten, še posebej zaradi njegove povezanosti z mediji in reprezentacije žensk v njih. Spolna reprezentacija preko medijev se mi zato zdi še posebej relevantna, saj še vedno poskušamo preprečiti dominantnost enega spola nad drugim.

V teoretskem delu se bom osredotočila na bolj široko poglavje, in sicer ženske na televiziji. Poskušala bom prikazati, kako so bile ženske na televiziji prikazane včasih in kako se je to skozi čas spremenilo. V tem poglavju bom reprezentacijo žensk na televiziji povezala tudi s stereotipi. Nato bom na kratko predstavila serijo »Orange is the new black« in jo tudi žanrsko uvrstila. Ker serija govori o življenju žensk v zaporu, se bom v naslednjem poglavju osredotočila na reprezentacijo zapornic, ki pa se ne bo navezovala samo na televizijo, ampak tudi na ostale medije. Eno izmed raziskovalnih vprašanj, ki sem si ga zastavila, se navezuje na homoseksualne prizore, zato bom eno poglavje namenila tudi homoseksualnosti in njeni reprezentaciji na televiziji. Osredotočila se bom na homoseksualnost v medijih v preteklosti in na njeno reprezentacijo danes. Zadnji teoretski del bo namenjen formalni analizi, kjer bom opisala osnovne kinematografske elemente, ki jih bom kasneje opazovala pri analiziranju. V analizi se bom osredotočila na tri prizore, ki prikazujejo odnos moških do žensk in njihovo

reprezentacijo vloge. Analizirala bom torej formalne elemente, ki mi bodo služili kot jezik pri ugotavljanju reprezentacije žensk v tej seriji.

V diplomski nalogi bom poskušala odgovoriti na naslednja raziskovalna vprašanja:

- Kako kinematografski elementi vplivajo na reprezentacijo žensk v seriji?
- Ali so ženske v seriji večkrat reprezentirane v dominantnem ali podrejenem položaju v primerjavi z moškimi?
- Kateri so ključni formalni elementi, s katerimi prikažejo homoseksualne prizore?

2 ŽENSKES NA TELEVIZIJI

Feministično delovanje žensk je imelo velik vpliv na reprezentacijo žensk preko televizije in ostalih medijev. Že od začetkov feminističnih gibanj, ko so ženske začele delovati v smeri enakopravnosti, so jim bili mediji v veliko pomoč pri širjenju informacij in obveščanju javnosti o svojih idejah in ideologiji. Prve raziskave o spolu in televiziji imajo začetke v drugem valu feminističnega gibanja in so se prvotno (v začetku 1970) osredotočale na reprezentacijo ženskosti – slike ženskih karakterjev ali osebnosti v televizijski fikciji ali novicah (D'Acci 2004, 378). Prikazovanje ženskega spola na televiziji pa se je skozi leta močno spremenilo; filmi in serije se vedno bolj osredotočajo na žensko kot glavni lik zgodbe in ustvarjajo zgodbe, ki žensko predstavljajo v dominantni obliki. Medije so ženske uporabile za svobodno, javno in silo vito govorjenje (Byerly M. in Ross 2006, 3).

Ko so ženski liki na televiziji predstavljeni kot vplivni, se ta simbol moči igralke drži tudi v realnem življenju, zato postane mnogim ženskam vzor. Empirični dokazi prikazujejo, da medijske reprezentacije vplivajo na spoznanja in obnašanja ljudi pod določenimi pogoji (Nabi in Oliver v Sink in Mastro 2017, 5). To pomeni, da vse reprezentacije, ki jih gledalci spremljamo na televiziji in na drugih medijih, lahko vplivajo na naše mišljenje, vedenje in ustvarjanje želj. Z opazovanjem vedenj ostalih, kot so vrstniki, starši, medijske osebnosti, lahko posameznik razvije pravila, ki vodijo poznejša mišljenja in obnašanja (Sink in Mastro 2017, 6). Spremljanje bolj dominantnih in vplivnih likov lahko podzavestno vpliva na želje in motiviranje gledalcev.

Način, na katerega je spol reprezentiran v očeh televizijske industrije, je povezan z zgodovino distribucije služb, denarja in moči – z delovanjem industrije kot gospodarskega in socialnega sektorja. To je seveda povezano z načini, s katerimi je binarno moško/ženska delitev strukturirala ameriško družbo, in še posebej načini, s katerimi je strukturirala deljenje služb v novicah in zabavni industriji, kjer so službe deljene zlasti (ampak ne vedno) glede na tradicionalne ločnice (D'Acci 2004, 381-382). V preteklosti je bil moški spol na televiziji prisoten pogosteje kot pa ženski, tudi glavne vloge so pogosteje pripadale moškim, ženske pa so igrale bolj stranske in nepomembne vloge. Če je ena skupina ljudi relativno manjkajoča v medijih oziroma vključena v premajhnem številu, je posredovano sporočilo, da ta skupina ne more uspeti in nima prostora v družbi (Fryberg in Townsend v Sink in Mastro 2017, 6). Pojavnost spola na televiziji ima zato velik vpliv na dojemanje spola v družbi. Če želimo doseči enakovrednost spolov v družbi, mora biti ta enakovrednost vidna tudi na televiziji. Gerbner in Gross (1976) sta odkrila, da je veliko večja verjetnost, da bodo v televizijski drami družinske, romantične ali spolne zadeve primarna vloga žensk in ne moških (Fiske 2004, 142). Spol na televiziji pa je močno povezan s seksualizacijo.

Ženski in moški liki so pogosto reprezentirani v stereotipni obliki, še pogosteje pa se to navezuje na ženski spol. Tako so ženske v medijih pogosteje provokativno oblečene kot pa moški, njihova telesa so bolj poudarjena kot telesa moških, upodobljene so kot podhranjene ali zelo suhe, pogosteje so upodobljene v romantičnem ali seksualnem kontekstu, prikazane so kot privlačnejše in mlajše kot njihov moški kolega (Sink in Mastro 2017, 7). Razlike med spoloma na televiziji pa so vidne tudi pri poklicnih vlogah. Ženske so na televiziji pogosto prikazane kot žene in gospodinje in so redkeje prikazane na visokem službenem položaju v glavnih industrijah (Sink in Mastro 2017, 8). Seggar in Wheeler (1973) sta preučevala stereotipiziranje služb v fikcijskih programih ameriške televizije in odkrila, da so bile ženske prikazane v veliko bolj omejenem obsegu poklicev kakor moški (Fiske 2004, 142). Vendar je na to temo še več raziskav, ki so dokazale prikaz stereotipnih poklicev moških in žensk. Dominick in Rauch (1972) sta stereotipizacijo poklicev odkrila pri preučevanju oglaševanja. Prikazane službe so se razlikovale, toda podobnost je bila v tem, da so ženske še vedno imele veliko bolj omejen obseg poklicev kakor moški. Prav tako sta ugotovila, da so bile ženske v oglasih dejansko bitja, vezana na dom: dvakrat več so bile prikazane doma kakor zunaj in petkrat več doma kakor v poslovnem okolju (Fiske 2004, 142). Broverman in drugi (1972) so ugotovili, da pozitivne karakteristike, ki so povezane z moškostjo, kot so motivacija, vztrajnost in inteligenca, prikazujejo idejo, da so moški sposobni. Pozitivne karakteristike povezane z ženskostjo, kot so družina, usmerjenost,

simpatičnost in prijaznost, pa nakazujejo na to, da so ženske tople (Sink in Mastro 2017, 8). Takšne povezave med karakteristikami in spolom pa so drugačne pri televizijskih vsebinah z drugačno tematiko, kot je na primer »Orange is the new black«, kjer so ženske prikazane z drugačnimi osebnostnimi značilnostmi. V zgodovini raziskovanja reprezentacije spola na televiziji so raziskovalci začeli razpravljati o tem, da bi televizija morala biti raziskana zaradi svojih reprezentacij spola, ki niso omejene samo na karakterje ali televizijske osebnosti. Trdili so, da bi morali spol raziskovati, kakor je viden ali vsaj povezan. Celotni žanri, kot so pogovorne oddaje, soap opere, melodrame in lahke novice, bi lahko bili videni kot ženstveni, šport, težke novice in finančna dejstva pa bi lahko bili videni kot moški (D'Acci 2004, 380).

Razlika med prikazovanjem spola na televiziji pa je očitna tudi pri starosti. Medtem ko se ženski liki starajo in postanejo manj poglobitni v zgodbi, moški liki z leti ohranjajo svoj položaj kot aktivni, ustaljeni in zreli odrasli (Gerbner, Gross, Signorielli in Morgan v Sink in Mastro 2017, 9). Ženska namreč z leti postaja vedno manj privlačna in zato izgublja vlogo seksualne spremljevalke moškega, povečuje pa se njena vloga matere in gospodinje. Welch in drugi (1979) so primerjali slog televizijskih oglasov za fantovske igrače z oglasi za deklishe igrače. Ugotovili so, da so bili oglasi za fantke bolj »aktivni«, tako da je bilo več rezov in zato več posnetkov na 30 sekund in da je bilo za vsak posnetek bolj verjetno, da bo prikazoval aktivno gibanje (Fiske 2004, 142). Stereotipna reprezentacija spolov torej ni le problematika filmskega sveta, ampak je morda še bolj očitna v oglaševanju.

Nadaljevala bom s konceptom homoseksualnosti, ki je pomemben del mojega raziskovanja, in z reprezentacijo le-tega na televiziji.

3 STEREOTIPIZIRANA HOMOSEKSUALNOST NA TELEVIZIJI

Homoseksualnost postaja vedno pogostejša tematika, ki je uprizarjana v televizijskih vsebinah. Medijska reprezentacija normalne homoseksualnosti je medijska reprezentacija homoseksualnosti po meri heteroseksualca, kadar ne ogrozi njegovega sveta. Homoseksualnost je sprejemljiva le kot depolitizirana (Kuhar 2003, 7). Je pa homoseksualnost močno povezana s stereotipi, ki vplivajo na njeno dojetje v družbi. Nerazumevanje pogojuje nastanek številnih stereotipov, ki so predvsem posledica dejstva, da je tudi spolnost, in ne le homoseksualnost, na splošno tabuizirana tema (Mirović in Zornik 1996, 137).

Zaradi sprememb v družbi in vedno večje odprtosti do »drugačnega« je uprizarjanje istospolnosti postalo bolj sprejeto med širšimi množicami. In prav mediji so poleg staršev in prijateljev glavni vir informacij pri ustvarjanju mnenj o teh vsebinah (Calzo in Ward 2009). Vendar pa homoseksualnost dolgo ni bila prikazana na televiziji, njena reprezentacija se je skozi čas spreminjala. Geji, lezbijke in biseksualci niso bili prikazani na televiziji do zgodnjih 60-ih, razen v visoko kodiranem jeziku, predvsem zaradi vpliva produkcijskega koda, ki je izrecno prepovedal prikaz gejev, lezbijk in biseksualcev (Gross in Woods v Raley in Lucas 2006, 23). Sprva so se na televiziji homoseksualni liki pojavljali le občasno in predvsem v stranskih vlogah. Kasneje so se zato mnogi spraševali, ali bo leta 1998 ukinitvev ABC-jeve serije »Elle« pomenila zaton gejevskih likov v glavnih televizijskih vlogah (Sullivan v Battles in Hilton-Morrow 2002, 88).

Ena izmed televizijskih serij, ki se ukvarja s prikazom homoseksualnosti, je tudi Netflixova serija, ki jo bom analizirala, »Orange is the new black«. Skozi dogovor s homoseksualno vsebino ta serija vabi ženske gledalke, ki se identificirajo kot heteroseksualke, k interakciji z različnimi oblikami homoseksualnih medijev, ki jih navadno ne bi iskale (Symes 2017, 30). V seriji so upodobljeni različni tipi teles, ki vključujejo vrsto karakterjev, ki se jim prekriva spol (npr. transseksualci, moškost, ženskost, možatost), seksualnost (lezbičnost, homoseksualnost, heteroseksualnost), razred (delavski, visoki, srednji) in rasne ter etnične identitete (Afro-američani, belci, Dominikanci, Portoričani) (Symes 2017, 30).

Komične konvencije filma in televizije so se historično utrdile in postale tarča posmeha stereotipnega moškega geja (Fejes in drugi v Battles in Hilton-Morrow 2002, 89). Ker OITNB vsebuje elemente komedije kot tudi drame, je v seriji pogosto opazno stereotipno prikazovanje

lezbijk s komičnimi elementi. Vendar pa so prisotne tudi lezbijke, ki ne ustrezajo stereotipnim okvirom in so redkeje tarča posmeha. Šale, ki se v serijah nanašajo na homoseksualce, so lahko žaljive in homofobične ter pomagajo ohranjati negativne stereotipe (Hart v Raley in Lucas 2006, 24).

Stereotipi se z mediji in različnimi načini komunikacije utrjujejo, s tem pa tudi predstave, da so omenjene lastnosti centralne in vedno resnične za določeno skupino (Kuhar 2003, 46). Vsak prikaz homoseksualca v okvirih stereotipizacije torej le pospešuje in utrjuje te stereotipe, ki jih občinstvo posvoji in nato dojema kot pravilne. Quasthoff (1989) z analizo medijskih poročil o manjšinah ugotavlja, da se stereotip kaže v obliki logične sodbe, ki s poenostavljanjem ali generalizacijo pripisuje ali odreka skupini ljudi določene kvalitete ali vedenjske vzorce (Kuhar 2003, 47). Mediji torej skupnosti homoseksualcev pripišejo določene telesne značilnosti, vrednote in mišljenje, ki jih nato posredujejo občinstvu, ta pa jih adaptira.

S tem, ko so homoseksualni liki bolj pogosto na televiziji, bo to povečano vidljivost bolj mikavno enačiti z družbenim sprejemanjem in vrednotenjem gejev in lezbijk (Battles in Hilton-Morrow 2002, 102). Mislili bi, da bo pogostejša prisotnost homoseksualcev v televizijskih vsebina in v popularni kulturi vplivala na njihovo sprejemanje in postopno razbijanje stereotipov, ki se navezujejo na njih. Pomembno je razumeti, da je konvencija popularne kulture tista, ki pomaga homoseksualne like narediti sprejemljive za prevladujoče občinstvo, zato ustvarjajo prostor za večjo opaznost gejev in lezbijk v medijih (Battles in Hilton-Morrow 2002, 101). Ni pa nujno, da večja opaznost na televiziji povzroči premik v prevladujočem pogledu na geje in lezbijke (Dow v Battles in Hilton-Morrow 2002, 101).

Množični mediji so mogočen pripomoček, ki ga lahko družba uporabi pri ustvarjanju in širjenju vrednot, domnev in stereotipov svoje družbe med ljudstvo (Fejes, Petrich in drugi v Raley in Lucas 2006, 20). Prikazovanje homoseksualcev na določen način vpliva na dojetje občinstva in sprejemanje homoseksualcev v prikazanih okvirih. Še posebej televizija ima zelo velik vpliv na svoje občinstvo, saj so predvajane vsebine del popularne kulture. Televizija je bila že od začetka uporabljena kot pripomoček propagande tako v času vojne kot miru (Raley in Lucas 2006, 20). Seveda pa ima vpliv tudi količina preživetega časa pred televizijo vsakega posameznika. Ljudje z istim demografskim ozadjem, ki gledajo televizijo več časa, bodo prej postali stereotipni kot tisti, ki jo gledajo manj (Gross, Gerbner in drugi v Raley in Lucas 2006,

21). Količina gledanja televizije torej ima nek vpliv na dojetanje homoseksualcev in njihovo povezovanje s stereotipi.

Reprezentacija manjšin je še posebej zanimiva, ker so te skupine pogosto marginalizirane v družbi (Raley in Lucas 2006, 20). Negativna reprezentacija homoseksualcev na televiziji pa je tudi krivična do teh manjšin in lahko negativno vpliva na njihovo samozavest in identifikacijsko rast. Ko televiziji ne uspe prikazati lika določene družbene skupine ali pa ga prikaže na negativen in/ali stereotipen način, potem je ta skupina prikrajšana prepoznavanja ali spoštovanja (Raley in Lucas 2006, 21). Prikazovanje homoseksualcev bi moralo biti v medijih bolj previdno in nepovezano s stereotipi. Na družbene skupine, kot so etnične in rasne manjšine ter geji, lezbijke in biseksualci, negativno vpliva odsotnost prepoznavnosti in spoštovanja na televiziji. Glavni medij, ki posreduje informacije o resničnem življenju teh manjšin, so fiktivski prikazi manjšin, kot so karakterji na televizijskih programih (Gross in drugi v Raley in Lucas 2006, 21–22). Ti prikazi so najpogosteje pretirani in preveč »grob« prikazani, tako kot večina reprezentacij, ki jih sprejemamo preko medijev.

Reprezentacija homoseksualcev v okvirih stereotipov pa ima lahko negativne posledice na mladostnike, ki še spoznavajo sami sebe in se začenjajo identificirati kot homoseksualci. Pri velikem delu identifikacijskega oblikovanja mladih homoseksualcev imajo ključno vlogo heteroseksualci in homofobični viri na televiziji (Raley in Lucas 2006, 22). Prvo srečanje, ki ga imajo mladi s homoseksualnostjo, je preko medijev in televizije, zato je ta reprezentacija ključna za njihovo dojetanje in ustvarjanje identifikacije. Homoseksualnemu občinstvu tak program namreč ponudi prostor identifikacije in samokonstrukcije (Battles in Hilton-Morrow 2002, 102).

Stereotipi pa so tudi velik del reprezentacije zapornic v medijih in na to se bom osredotočila v naslednjem poglavju.

4 STEREOTIPIZIRANE ZAPORNICE

Življenje v zaporu je tematika, ki jo ljudje poznamo predvsem iz medijev in njihovih različnih reprezentacij. Na televizijskih ekranih je dogajanje v zaporih pogosto močno stereotipizirano, zaporniki igrajo določene vloge ljudi v zaporu. To je še posebej značilno za ženske zapornice in reprezentacijo žensk zapornic na televiziji. Mediji in njihove reprezentacije življenja v zaporu pa imajo ključno vlogo pri ustvarjanju mnenj in razumevanja ljudi o tej družbeni tematici. Redko slišimo zgodbe in izkušnje ženskih zapornic, še posebej v Sloveniji. Serija »Orange is the new black« je ustvarjena na podlagi življenja v zaporu žensk različnih rasnih skupin, kultur in spolnih usmerjenosti, ki so tja prišle iz različnih razlogov.

Večina fotografij iz zapora v medijih prikazuje moške in poudarja nasilno naravo teh institucij, ko pa so v medijih prikazane zapornice, so posnetki seksualizirani (Britton v Cecil 2007, 305). To nakazuje na stereotipno prikazovanje obeh spolov v zapornem sistemu. Ker je zaporni sistem redko prikazan v medijih, imajo filmi s tako vsebino velik vpliv na predstave ljudi (Freeman v Cecil 2007, 305), vseeno pa so slike filmov »deklet za rešetkami« škodljive, saj izničijo težave, ki se nanašajo na ženske v zaporu (Cecil 2007, 306). Prikazovanje življenja žensk zapornic je zato zelo občutljiva tema, saj lahko hitro pride do napačne reprezentacije in širjenja stereotipov, povezanih z ženskami v zaporih. Čeprav taki filmi delujejo natančno, so v realnosti ženske v zaporu prikazane stereotipizirano in napačno (Cecil 2007, 306). Podobe v televizijskih dramah ponujajo bolj obširen vpogled v življenje zapornic, kar pa je verjetno primerno naravi takih programov. Vendar se je potrebno zavedati, da so podobe fiktivne in s tem omejujejo natančnost predstavljenih informacij (Cecil 2007, 306).

Podobe zaporov in zapornic v medijih so prikazane samo v določenih situacijah; razen v televizijskih serijah in filmih redko vidimo vsakdanjik in odnose med zapornicami v bolj resnih televizijskih vsebinah. Informativni mediji se ponavadi ne osredotočajo na poboljševalni sistem (Surette v Cecil 2007, 306), v očeh medijev so vredni obveščanja samo izgredi, pobegi in ostale redkosti (Cecil 2007, 306). Poročanje o tem pa je še bolj redko, saj je takšno dogajanje v ženskih zaporih redkejše kot v moških, kar pomeni, da je prikazovanje podob iz ženskega zapora manjše kot iz moškega. Cecil (2007) je preiskala časopisne podobe zaprtih žensk in se osredotočila na članke, ki se nanašajo na zaprtje Marthe Stewart. Ugotovila je, da v časopisu ni seksualiziranih podob žensk zapornic; namesto tega je veliko feminiziranega pogleda na ženske zapornice, ki se osredotočajo na spretnosti, kuhanje in prostočasne aktivnosti. Ko govorimo o prikazu podob

žensk v zaporu, so včasih dejstva in fikcija pomešana oziroma je predstavljena močno zmontirana različica realnosti (Cavender in Fishman v Cecil 2007, 307). Reprerentacijam v medijih torej ne gre vedno verjeti, kot potrošniki različnih medijev se moramo zavedati, da vse, kar preko njih vidimo, ni vedno čisto tako, kot je predstavljeno. Programi, kot so informativne revije, pogovorne oddaje in dokumentarci, niso namenjeni samo za informiranje, ampak tudi za zabavo (Cecil 2007, 307). Vendar veliko število gledalcev ob gledanju takšnih oddaj verjame, da so podane informacije dejstva in da je vse, kar vidijo, pravilno in resnično. Čeprav so podobe v teh programih resnične, ne prikazujejo pravih pogojev. Namesto tega prikazujejo močno zrežirane različice realnosti, ki so ponarejene na vsakem koraku procesa, od snemanja pa do končne produkcije (Cecil 2007, 308).

Mediji prikažejo realnost preko okvirjev, skozi katere občinstvo prejema informacije o dogajanju. Okvirji so pomemben koncept pri razumevanju medijskih reprezentacij (Cecil 2007, 308). S tem, ko mediji ustvarijo okvirje, določijo, kaj bo prikazano, na kakšen način in kako naj občinstvo te informacije dojame. Pri prikazu filmov na temo žensk v zaporu sta seks in nasilje glavna okvirja, ki ju ustvarjalci teh filmov izkoristijo (Cecil 2007, 308). To dejstvo pa je lahko problematično, saj s takimi okvirji mediji pospešujejo dojetanje stereotipnega življenja žensk v zaporu in spodbujajo napačno razumevanje te družbeno ranljive tematike. Osredotočanje na seks in nasilje pomeni, da bodo resnični problemi, s katerimi se zapornice soočajo, prezrti, resničnostne oddaje o kriminalu pa bodo še naprej ohranjale mite o ženskah v zaporu podobno kot tiste v fikcijskih upodobitvah (Cecil 2007, 308).

V resničnem življenju pa se življenje in psihično stanje zapornic precej razlikuje od prikazanega. Ženske kazni služijo zaradi različnih napak, ki so jih naredile v preteklosti, življenje v zaporu terja poseben davek na njihovo psihično stanje in življenje v prihodnosti, izven zapora. Cecil je v raziskavi (2007) ugotovila, da je večina žensk, predstavljenih v resničnostnih programih, nasilna, velik odstotek je namreč vpletenih v umor. Pravi, da posplošena reprezentacija žensk v zaporu kot nasilnih povečuje možnost utrjevanja gledalcev. Mediji nam narekujejo, kaj naj si mislimo o zapornicah, prikazane so kot pozitivne ali pa kot negativne, njihovo dobro ali zlo pa naj bi razbrali preko njihovih življenj, ki so nam prikazana. Mediji nam povedo, da so dobre ženske osredotočene na svoje družine (Wood v Cecil 2007, 321); svojih družin ne tvegajo izgubiti s početjem stvari, zaradi katerih lahko pristanejo v zaporu. Z osredotočanjem na nekonformistično žensko se gledalci odvežejo svojih odgovornosti in gledajo vsebino teh podob, medtem ko so neodvisni od problematike (Cecil

2007, 321). Seveda pa to ne velja za vse gledalce; tisti, ki so boljše informirani o bivalni situaciji v zaporu in o problematikah, s katerimi se ta ustanova srečuje, reprezentacije medijev dojemajo na drugačen način.

Gledalci bi lahko boljše razumeli stisko zapornic, če bi razumeli pogoje, ki obkrožajo njihovo ujetništvo, vključno z vlogo fizične in seksualne zlorabe, kot tudi vlogo zlorabe drog in načinov, na katere so vsi ti faktorji povezani z njihovo kriminalno preteklostjo (Cecil 2007, 322). V realnosti pa se programi, ki prikazujejo življenje zapornic, ne osredotočajo preveč na takšne tematike in na ozadje žensk ter vse, kar preživljajo v zaporu. Ponavadi so izpostavljene značilnosti zapornic, ki ustrezajo stereotipom o njih. Medijsko prikazovanje zapornic se torej osredotoča na atipične ženske zapornice in površinske vidike življenja v zaporu, medtem ko zanemarijo resničnost, s katero je soočena večina žensk pred zaprtjem v ječo (Cecil 2007, 322).

Stereotipno prikazovanje je močno prisotno tudi v seriji, za katero bom poskušala ugotoviti, kako so reprezentirane ženske. V naslednjem poglavju bom predstavila serijo, njene značilnosti in razloge za izbiro pri analizi.

5 USPEH SERIJE »ORANGE IS THE NEW BLACK«

»Orange is the new black« je ameriška komično-dramatična televizijska serija. Je originalna nanizanka ameriške televizijske mreže Netflix, ki je izšla 11. julija 2013 in obsega že 5 sezon. OITNB je Netflixova najboljše gledana in najuspešnejša serija, ki je bila nagrajena z 41-imi prestižnimi nagradami, med katerimi so nagrada Peabody, dve nagradi SAG, dva Primetime Emmyja, tri nagrade Critics' Choice in še mnoge druge.

Zgodba govori o Piper Chapman, ženski v 30-ih iz srednjega razreda, ki je bila obsojena na 15-mesečno zaporno kazen v zaporu Litchfield zaradi tihotapljenja denarja, pridobljenega s prodajo droge v svoji mladosti. Skozi sezone spoznamo njeno prilagoditev na novo življenje v zaporu, ostale zapornice, njihove življenjske zgodbe in njihove razloge za zaporniško kazen. Teme, ki so obravnavane v seriji, so aktualne teme, s katerimi se ukvarja današnji svet in ameriška družba. Tako je ogromno dogajanja povezanega z LGTB skupnostjo, rasnimi, spolnimi in kulturnimi razlikami ter na splošno s krivičnim ravnanjem uslužbencev z

zapornicami. Poudarek je na ženski vlogi zapornice, na novem načinu življenja, na katerega se mora prilagoditi, in na hierarhiji, ki velja v zaporu.

Zapornice so v seriji tudi močno humanizirane, gledalci smo ob gledanju na njihovi strani, razumemo in sprejemamo njihova dejanja ter razloge za le-te. Serija je razkrila tudi resnične težave in delovanje zaporov v Združenih državah Amerike. Zaporniki tokrat niso prikazani kot grozni, nerazumevajoči ljudje, kot so v Ozu ali v seriji Beg iz zapora, mnogi izmed njih so samo ljudje, ki so sprejeli nekaj napačnih odločitev. Bivši zaporniki so potrdili realnost prikazanega v seriji OITNB in povedali, da je ta zaporniška serija precej realna in ni pretirana. OITNB po njihovem mnenju da zapornikom glas in jih humanizira na način, na kakršnega jih popularna kultura do sedaj še ni (Simon 2014).

Poleg tega, da je OITNB locirana v ženski minimalno varovan zapor in se manj pogosto osredotoča na nasilne prizore, se od ostalih zaporniških serij razlikuje tudi v tem, da komični okvir kombinira z dramskim (Enck in Morrissey 2015, 305). Serije, ki prikazujejo življenje v zaporu, so ponavadi osredotočene na tragičnost in kriminal znotraj zaporniških institucij, OITNB pa življenje znotraj zapora prikazuje na komično-dramatičen način. Serija je žanrsko opredeljena kot komična-drama; prikazuje težke življenjske preizkušnje zapornic, vendar so dodani komični elementi, ki sprostijo dogajanje. Čeprav tragičen okvir kriminala raje vabi k identifikaciji s kriminalom kot pa k zahtevi po osvoboditvi tistih, ki so označenih kot kriminalci, Burke v Enck in Morrissey pravi, da bi bolje služili, če bi se premaknili proti višjemu nivoju »humanističnega razsvetljenstva« s spreobrnjenjem tragičnega načina kriminala v komični način. S te perspektive ljudi ne bi prepoznali za zlobne, ampak za zmotljive (Burke v Enck in Morrissey 2015, 307). Pri ustvarjanju serije so torej uporabili komične elemente, s katerimi so prikazali resnično stanje v zaporih in odnose med zapornicami.

Serija prikazuje še ženske različnih ras in iz različnih kultur ter njihovo skupno delovanje v zaporu. Že dolgo je znano, da televizija vpliva na videnje in razumevanje rase znotraj kulture. Ustvarjen je nekakšen fiktivni brezbarvni svet, v katerem ideologija ameriških sanj diktira, da s trdim delom lahko vsak uspe in promovira idejo, da rasne neenakosti nimajo organizacijskega ali institucijskega izvora ali rešitve (Hasinoff v Enck in Morrissey 2015, 306). V OINTB pa je prikazanih veliko rasnih skupin, izpostavljene so njihove kulturne značilnosti, znotraj zapora je poudarjeno delovanje v skupinah, ki so oblikovane na podlagi rase in kulture. Serija nasprotuje normativni zgodbi ameriške barvne slepote s poudarjanjem rase in rasnih razlik znotraj

Litchfield zapora. Pozornost, ki je na statusu Piper, kot finančno preskrbljeni beli ženski, in komično prikazovanje njenega truda po ohranjanju diplomacije barvne slepote, izziva nov rasizem in zavedanje o barvni slepoti gledalcev, da serija postane zabavna, ker so gledalci povabljeni dojeti šale in rasa enostavno ne more biti spregledana (Enck in Morrissey 2015, 309). S pomočjo komičnih elementov so torej poskušali razbiti stereotipe, ki se navezujejo na raso in se pojavljajo v vedno več televizijskih vsebinah.

6 FORMALNA ANALIZA

Reprezentacijo žensk v seriji bom analizirala s pomočjo formalne analize; prizore si bom ogledala skozi filmski jezik in tako prišla do ugotovitev. V nadaljevanju bom predstavila elemente, na katere se bom osredotočila pri analizi, to so gibanje kamere, mizanscena, montaža in zvok.

Pri gibanju kamere se bom osredotočila predvsem na zorne kote snemanja in različne plane snemanja. Velikost plana določa razdaljo med kamero in objektom. Raznolikost planov navadno olajša dojemljivost in jasnost pogleda. Samo veliki in splošni plan imata najpogosteje mimo opisane vloge še določen psihološki pomen.

Natančen izbor **filmskih planov** različnih velikosti je posebno pomemben in usoden za ustvarjanje funkcionalnega filmskega prostora in filmskega časa v okviru scene, sekvence in celotnega filma (Jovanović 2008, 137). Parameter za ločevanje planov glede na velikost je človeška figura v kadru; če v kadru vidimo celotno človeško figuro od stopal do temena glave, govorimo o srednjem planu. Vsi plani, ki so večji od srednjega, pa so totali (splošni plani). Filmski plani, ki fragmentirajo človeško figuro do velikega plana (close up in podrobnosti obraza), pa so bližnji plani (Jovanović 2008, 135). Vendar pa se ustvarjalci filmov ne ukvarjajo preveč s tem, ali plan ustreza točno določeni kategoriji (Bordwell in Thompson 2008, 191). Martin (1963) je za *splošni plan* zapisal, da zmanjšuje človeško postavo in vključuje človeka v svet in ga spreminja v »žrtev stvarik«, ga »objektivizira« in s tem vzpodbuja dokaj pesimističen vtis in bolj negativno vzdušje. Za *veliki plan* pa pravi, da pomeni vdor v nova področja zavesti, izredno duševno napetost, miselno obsedenost. Če je v velikem planu predmet, navadno izraža zrelščice neke dramske osebe in poudarja silovitost čustva in misli, ki ga je zajela.

Jovanović (2008) je zapisal **funkcije kotov snemanja**. Pravi, da koti snemanja povečujejo perspektivo v kadru oziroma prispevajo k ustvarjanju napetosti filmskega prostora oziroma njegovi izraznosti in zanimivosti. Prav tako ustvarjajo pričakovanje in sugestijo, s tem da »opozarjajo« na možni potek akcije in/ali psihologije. Prispevajo tudi k boljši artikulaciji psihologije in akcije ter ustvarjajo intenzivnejši ritem, tempo in »timing«. Okvir nas umesti na določen kot, iz katerega gledamo mizansceno prizora. Število takih kotov je neskončno, saj je kamera lahko postavljena kamorkoli (Bordwell in Thompson 2008, 190). Poznamo pet osnovnih snemalnih kotov: ptičja perspektiva, zgornji snemalni kot, kot v višini oči, spodnji in poševni snemalni kot. Ne bom opisala vseh petih, ampak se bom osredotočila na spodnji in zgornji rakurz snemanja. Spodnji rakurz je, ko kamera osebo posname od spodaj navzgor, takrat slika ponavadi izraža premoč, zanos in zmagoslavje, saj so ljudje videti večji in nekako povečani. Pri zgornjem rakurzu pa je objektiv običajno nad višino pogleda in takrat imamo vtis, da je človek pomanjšan, moralno ponižan in povežen (Martin 1963, 27). V nekaterih filmih koti snemanja nosijo večji pomen, v večini pa ne. Vsebina filma determinira funkcijo okvira, kakor determinira funkcijo mizanscene, fotografskih značilnosti in ostalih metod (Bordwell in Thompson 2008, 192).

Pomembno je tudi **gibanje kamere**, ki dogajanje pred kamero umesti v kontekst. Gibljivo okvirjanje (ali gibanje kamere) pomeni, da se okvirjanje predmeta spreminja. Spreminja kote kamere, nivo, višino ali razdaljo med prizori (Bordwell in Thompson 2008, 195). Praviloma je objektivno, a lahko postane s pomočjo določenega gibanja igralcev subjektivno, lahko je kombinacija objektivnega in subjektivnega zornega kota. Vsako gibanje kamere lahko intenzivira ritem znotraj kadra, scene, sekvence in tudi celega filma (Jovanović 2008, 167).

Jovanović (2008) je opisal nekaj osnovnih vrst gibanja kamere. *Vožnja* je zelo uporabno gibanje kamere, kjer s pomočjo posebnih vozičkov (v vožnji) posnamejo dogajanje. *Zoom ali optična vožnja* je tehnika, kjer kamera miruje, spreminjajo pa se samo goriščnice objektiva. *Zasuk* je gibanje kamere po horizontali, vertikali ali po kombinaciji obeh, lahko pa tudi po diagonalni liniji. Kamera je statična, se ne giblje po prostoru, temveč se samo obrača v različne smeri, tako kot človeški pogled. *Dvig* je gibanje kamere skozi prostor, ki je ustvarjen s pomočjo žerjavov, in je najbolj zapleteno gibanje kamere. V sodobnih filmih pa je pogosto uporabljeno *snemanje iz roke*, kjer je kamera pripeta na prsno stojalo ali pa jo snemalec drži v roki in dela z njo zasuke

ali druge s hojo ali vožnjo kombinirane gibe. Zadnji pa je *letalski posnetek*, ki nastane, ko je snemano s kamero iz letečih objektov (Jovanović 2008, 166).

Ko pregledujemo stilistične elemente filmov, je zelo pomembna tudi **mizanscena**. Pri filmu je mizanscena zlitje vizualnih konvencij gledališča in slikarstva, je tudi tekoča koreografija vizualnih elementov, ki so nenehno v gibanju (Giannetti 2008, 50). To so torej vsi elementi, ki so postavljeni pred kamero in so izbrani in postavljeni na sceno tako, da je sestavljena primerna slika glede na temo. Mizanscena vključuje tiste aspekte filma, ki sovpadajo z umetnostjo gledališča: prizorišče, osvetljava, kostum in obnašanje likov (Bordwell in Thompson 2008, 112). *Filmski kostum* mora biti, kakor vse, kar se pojavi na platnu, čimbolj zvest resničnosti in dovolj tipičen, da po njem lahko prepoznavamo osebo (Martin 1963, 34). Gledalcu izbira kostuma in vsega, kar je na sceni, pomaga pri boljši interpretaciji prikazanega in pri vživetju v dogajanje na zaslону. Kostum včasih igra ključno vlogo, saj liku dodaja neko simbolično vrednost, ki jo gledalci zaznamo. Lahko razkriva družbeni sloj, samopodobo in celo duševna stanja; zlasti v filmu je kostum medij, pri katerem lahko veliki plan blaga sporoča informacije, ki so neodvisne celo od osebe, ki ga nosi (Giannetti 2008, 353). *Filmski dekor* mora biti čimbolj realističen, saj so kvalitete dobrega filmskega dekorja predvsem, da je realističen, zlasti pa to, da sodeluje z dejanjem, da prispeva k ustvarjanju psihološkega občutja drame. Dekor pušča režiserju popolno ustvarjalno svobodo, tako lažje presojava njegov jezik (Martin 1963, 36). Razporeditev rekvizitov in ustvarjeno prizorišče sta ključna pri nemotenem in razumljivem spremljanju igre. Prizorišče ni zgolj ozadje dogajanja, temveč simbolična razširitev teme in karakterizacije, ki lahko sporoča neizmerno količino podatkov (Giannetti 2008, 337).

Filmska luč je temeljni parameter filmskega kadra in kod, ki zelo učinkovito vpliva na oblikovanje sporočil v »zvočnih slikah v gibanju«, kakor tudi na funkcioniranje filmskega ritma v montažno strukturiranih scenah (Jovanović 2008, 163). Velik vpliv na sliko ima manipulacija svetlobe. V kinu ima svetloba večjo vlogo kot samo razsvetljevanje, ki nam omogoča videti akcijo. Svetlejša in temnejša območja znotraj okvira pomagajo ustvariti celotno kompozicijo vsakega prizora in vodijo našo pozornost na določene predmete in dejanja (Bordwell in Thomson 2008, 124). Osvetljava prispeva k ustvarjanju vzdušja, današnji filmi se vedno bolj posvečajo primerni osvetljavi. Svetloba in tema imata nek simboličen pomen; tema je ponavadi uporabljena za nakazovanje strahu, zlega in neznanega, svetloba pa pomeni varnost, vrlino, resnico in radost (Giannetti 2008, 21). Vendar uporaba različne osvetlitve ni tako strogo zamejena, uporabljene so različne tehnike, s katerimi prikažejo določeno situacijo.

Naslednja kategorija je **montaža**, ki je najdalgotrajnejši proces pri nastanku filma. Filmska montaža ni le perceptivno vsebinsko povezovanje kadrov, temveč je ustvarjanje mreže označevalcev v posameznih kadrih in verige označevalcev v nizu montiranih kadrov in montaži v kadru (Jovanović 2008, 183). Martin (1963) pravi, da montaža neprestano učinkuje na gledalčevo misel, tako da jo trga in zavaja, vendar hkrati tako, da je ob soočenju udarnih posnetkov čimbolj prepuščena vplivu misli, ki jo hoče izraziti režiser (Martin 1963, 71). Montažer izloči neželene posnetke, običajno tako, da zavrže vse, razen najboljših. Prav tako izreže nepotrebne okvirje od začetkov do koncev prizorov, nato združi zelene prizore, in sicer konec enega z začetkom drugega (Bordwell in Thompson 2008, 195).

Pri montiranju filmov imajo velik pomen in vlogo prehodi med različnimi kadri, ki jih je opisal Martin (1963). Prvi, najpreprostejši prehod je *rez*, ki neposredno zamenja sliko z drugo. Ostri rez je uporabljen, kadar se spremeni zrelšče ali pa se sprememba časa ali kraja navezuje, navadno tudi brez prekinitve na zvočnem traku. *Odtemnitev ali zatemnitev* ločita sekvence drugo od druge in označujeta važno spremembo v dejanju, pretek časa ali krajevno spremembo. *Zatemnitev* je med vsemi prehodi najmočnejši, pomeni nek zaključek, spremembo. Kadar si sledita dva posnetka in prva slika izginja, druga pa nastaja, govorimo o *prelivu*. Preliv nakazuje pretek časa tako, da nadomešča dva različna časovna vidika ob isti osebi ali predmetu. Prehodov ne opravičuje neposreden likovni pomen slike, temveč gledalčeva misel, ki ujame njihovo zvezo; vsak posnetek kaže, kaj je oseba v prejšnjem videla in kaj bi rada videla (Martin 1963, 45–46).

Še zadnja kategorija pa je **zvok**. Zvok aktivno oblikuje našo percepcijo in interpretacijo slike ter lahko zelo specifično usmerja našo pozornost znotraj slike (Bordwell in Thompson 2008, 265). Filmski zvok je zgrajen; namesto da bi zvoke posneli v realnosti, jih v studiu sintetizirajo v več plasti, saj večine zvokov med samim snemanjem filma sploh ni slišati (Giannetti 2008, 233). Zvok v filmih se deli na *diegetični* in *nediegetični*; za diegetični zvok pravimo, da izhaja iz dogajanja na platnu, filmske osebe ga torej slišijo. Nediegetični zvok pa je vse, kar je naknadno dodano, ko zvok ne izvira iz slike.

Višina, glasnost in tempo zvočnih učinkov lahko zelo vplivajo na naše odzivanje na katerikoli šum. Visoki zvoki so navadno cvileči, pri poslušalcu pa vzbujajo občutek napetosti. Takšne zvoke zato uporabljajo v sekvencah suspenza, zlasti pred vrhunci ali med njim.

Nizkofrekvenčni zvoki so težki, polni in manj napeti, pogosto se jih uporablja za poudarek dostojanstvenosti ali slovesnosti prizora. Nizki zvoki pa lahko sporočajo tudi tesnoba ali skrivnostnost (Giannetti 2008, 233). Tih prehod v filmu lahko ustvari skoraj nezno napetost, s čimer prisili gledalca, da se osredotoči na zaslon in v pričakovanju čaka na zvok, ki sledi (Bordwell in Thompson 2008, 265). Veliko pa pove tudi tempo; hitrejši kot je tempo zvoka, večja je napetost, ki jo povzroči pri poslušalcu. Zvoki zunaj kadra vnašajo v igro tudi prostor zunaj kadra; zvok razširi sliko čez meje kadra. Režiserji tako zvok uporabljajo pri vzbujanju različnih čustev (Giannetti 2008, 234).

7 ANALIZA

V analizi bom analizirala tri izbrane prizore ter tako prišla do ugotovitev na raziskovalna vprašanja, ki sem si jih zastavila. Nasilne prizore sem izbrala na podlagi vrste nasilja; en prizor prikazuje fizično nasilje, drugi psihičnega. Homoseksualni prizor pa sem izbrala bolj naključno, saj so si prizori, ki prikazujejo intimne odnose med ženskami, precej podobni.

Prva epizoda, ki sem jo analizirala, je deveta epizoda pete sezone. V epizodi sem namreč prepoznala prizor fizičnega nasilja moškega nad žensko, ki se mi je zdel idealen za analizo. Prikazuje eno izmed zapornic, Blanco, in paznika Piscatella, ki med pazniki velja za najbolj zastrašujočega in zlobnega. V prizoru je prikazan njun fizični obračun.

Peta sezona, deveta epizoda: 1.42–2.40.

Prizor vsebuje 31 kadrov, vsi kadri iz enega v drugega prehajajo s pomočjo reza.

Mizanscena: Prizor se odvija v zapuščenem kletnem, skladiščnem prostoru. Prostor je rahlo zatemnjen in brez kakršnekoli opreme, viden pa je rob žičnate ograje, ki je uporabljena namesto vrat in stene. V levem kotu je večji črn zaboj, na desni strani pa je ob betonski zid prislonjena črna železna palica, zraven pa leži daljši bel električni podaljšek. Stene so umazane in zanemarjene, po njih pa se vijejo toplovodne in električne cevi. Blanca je oblečena v bež zaporniško obleko, čez katero ima sivo jopico s kapuco in spuščene divje temne lase. Varnostnik Piscatello je oblečen v črno specialno obleko z neprebojnim jopičem, na glavi nosi črno čelado, na rokah pa črne rokavice.

Kamera se počasi premika proti zapuščenemu skladiščnemu prostoru, v katerem čepi zapornica Blanca. Obrnjena je stran od kamere in v daljnem planu posneta z zgornjega kota, s perspektive paznika, ki je vstopil v prostor in jo opazuje od zadaj. S takim načinom snemanja je prikazano, da je Blanca v nevarnem položaju, nekdo prihaja proti njej za njenim hrbtom in ona tega ne pričakuje. Medtem ko Blanca še vedno čepi, se kamera premakne pred njo in jo s spodnjega kota posname v obraz, v ozadju pa je viden obris ogromnega varnostnika, ki dominantno stoji za njo z razprtimi rokami. Kader je še temnejši, v ozadju pa se slišijo rahlo strašljivi zvoki, ki prihajajo iz cevi. Ti zvoki dajo celotni situaciji večjo kredibilnost, gledalcem da zvočni efekt znak, da je situacija strašljiva. Varnostnik Piscatella jo nagovori, kamera se obrne nanj in s spodnjega kota prvič pokaže njegov obraz. Obraz je zasenčen, v njegovem ozadju pa je svetloba, ki prihaja iz luči na stropu. Svetloba, ki prihaja od zadaj, ustvarja silhuete (Bordwell in Thompson 2008, 126), ki osebo pokažejo še na bolj strašljiv način. Na glavi ima črno čelado, čeladno steklo pa ima dvignjeno nad glavo.

Z njegovega obraza se kamera premakne na Blancin prestrašen obraz, ki je posnet z bližnjega plana in v višini oči. S takšnim načinom snemanja je poudarjen njen odziv in reakcija. Počasi dvigne glavo in na njenem izrazu prepoznamo prestrašenost in zmedenost. V ozadju slišimo globoko dihanje varnostnika, ki še vedno z razprtimi rokami stoji za njo. Medtem je ponovno izostren Blancin obraz, kar ponovno prikaže njeno čustveno stanje, živčno premika oči z leve proti desni in daje vtis, da razmišlja, kaj storiti.

Medtem ko slišimo njeno glasno in vse hitrejše dihanje, pograbi železno palico v bližini, se obrne in z njo udari varnostnika. Kamera ju pri tem posname v srednjem planu, torej od pasu navzgor. Blanca je tukaj osvetljena, varnostnik pa je popolnoma zatemnjen. Močno osvetljeni deli poudarijo ključne gibe, medtem ko senca prikriva podrobnosti ali pa povečuje napetost, ki se stopnjuje (Bordwell in Thompson 2008, 124). Zlahka se ubrani njenih udarcev, ko se začneta prerivati za palico. Kadri se hitro menjajo in dogajanje prikažejo najprej z njenega kota in nato z njegovega. Kadar je posneto z njegovega kota, je Blanca posneta z rahlo višjega zornega kota, ko pa je posneto z njene strani, je paznik posnet z rahlo spodnjega kota. Prikaz s spodnjega kota lik prikaže kot vplivnega, z zgornjega kota pa je lik prikazan kot pomanjšan in premagan (Bordwell in Thompson 2008, 192). Pri celotnem prerivanju je Blanca osvetljena, on pa zatemnjen, dokler je ne odrine v betonski zid. Takrat postane polovično osvetljen, kar prikaže njegov jezen izraz na obrazu. S polovično osvetljenostjo poskušajo oblikovati njegove poteze obraza (Bordwell in Thompson 2008, 126) in tako poudariti njegov izraz na obrazu. Prvič lahko

jasno vidimo njegovo celotno, ogromno postavo. Hkrati v ozadju vidimo, da so žičnata vrata zaprta in da je Blanca ujeta v prostoru z njim.

Piscatella počasi koraka proti Blanci, še vedno je rahlo zatemnjen in v ozadju se stopnjuje glasba, ki povečuje napetost. Glasba je iztočnica, ki daje vizualnim elementom neko dodano vrednost. Še vedno je posnet z rahlo spodnjega kota in v daljnem planu. Kamera z rahlo zgornjega kota posname Blanco, ki čepi v kotu in se ob vzkliku zažene proti palici, vendar ji jo varnostnik izbije iz roke. Kamera s spodnjega kota posname varnostnikov jezen in zadovoljen obraz, ko Blanco močno prime za lase in jo ob tem počasi spušča na kolena. Pri tem je Blanca posneta z zgornjega kota in v srednjem planu. Medtem ko jo drži za lase, se Blanca steguje proti palici in spušča zvoke, ki nakazujejo na bolečino. To je posneto z velikega plana; vidimo samo njeno roko, ki se steguje proti ležeči palici in jo na koncu tudi zagrabi. Z velikim planom so poudarjeni izraz na obrazu, značilnosti kretenj ali pa pomembni predmeti (Bordwell in Thompson 2008, 191). V tej situaciji je poudarek na palici, proti kateri se Blanca steguje, saj predstavlja predmet, ki ji bo lahko pomagal pri rešitvi iz situacije. S palico udari varnostnika v mednožje, kamera to posname z velikega plana, ko je v objektivu le spodnji del njegovega telesa, nato pa se pomika navzgor proti glavi. S takšnim načinom snemanja je ponovno poudarjen določen del telesa. Za trenutek kamera s spodnjega kota posname njegov izraz na obrazu ob udarcu. Pade na kolena, kar je posneto z zgornjega kota. V tistem trenutku je Piscatella v podrejenem položaju, to je prikazano tudi s kotom snemanja. Medtem ko čepi, se Blanca premakne za njegov hrbet in se obesi nanj, kar je posneto s splošnega plana. Blanca se močno drži paznika, ta pa se je poskuša znebiti.

Prostor je še vedno rahlo zatemnjen, vendar razločno vidimo, kaj se dogaja. Slišijo se njuni zvoki, vzkliki in prerivanje. Kamera se nato premakne izven »kletke«, v kateri sta. Prostor pred tem prostorom je osvetljen, kjer pa se prerivata, je temno in neosvetljeno. Tudi tukaj je prisotna igra svetlobe; prerivata se v zatemnjenem prostoru. Varnostnik se z Blanco na hrbtu zaleti v ograjo, kar kamera posname z daljnega plana. Spet je posneto dogajanje znotraj prostora, z bližnjim planom sta posneta od spredaj, oba sta zatemnjena oziroma zasenčena. Prerivanje se stopnjuje in Blanca, ki je še vedno na njegovem hrbtu, mu v oči zapiči prste. Kamera ju posname z daljnega plana, ko se varnostnik z Blanco na hrbtu ponovno obrne in zaleti v betonski zid. Ob tem oba spuščata krike, ki nakazujejo na njuno prerivanje in bolečine. Kamera se jima bolj približa, posname ju s srednjega plana, varnostnik se znebi Blance in jo s hrbita zabriše na tla.

S spodnjega kota kamera posname paznikov obraz, ki je še vedno polovično zatemnjen. V obraz je zaripel, zadihan in naveličan prerivanja. Ogovori Blanco in kamera s ptičje perspektive posname Blanco od pasu navzgor, ki mu odgovori. Čeprav je s pomočjo kamere prikazana v podrejenem položaju, njen obraz govori, da se še ni predala in bo nadaljevala prerivanje. Iz spodnjega kota vidimo varnostnikov obraz, ki postaja jezen. Ponovno s ptičje perspektive vidimo Blanco, ko jo grobo prime za jopico in dvigne v zrak, medtem ko mu ona odgovarja in ga zmerja. S spodnjega kota pokaže Piscatella, katerega bes se stopnjuje in s pestjo udari Blanco v obraz. Posnet je s srednjega plana, v kotu pa vidimo le del Blancine glave. Slišimo njen vzklik ob udarcu in glasbo, ki se stopnjuje in konča na vrhuncu.

V prvem analiziranem prizoru je najbolj izstopala igra svetlobe in pa menjavanje kotov snemanja in planov. Pomemben element prizora je tudi mizanscena oziroma prostor kjer dogajanje poteka. S tem ko je dogajanje umeščeno v skladiščne, temne prostore, postaje celotna situacija še bolj strašljiva. Glasbo, ki se pojavi med dogajanjem bi označila za mešanico zvočnih učinkov in glasbe. Sodobna atonalna in disonantna glasba pri poslušalcu navadno vzbuja tesnobo. Pogosto se zdi brez melodične linije in lahko celo spominja na zaporedje naključnih šumov (Giannetti 2008, 241). Glede na časovno dolžino ima prizor relativno veliko število kadrov, s čimer ustvarjalci pospešijo hitrost dogajanja in napetost.

Naslednji del, ki sem ga analizirala, je deveta epizoda četrte sezone in prikazuje psihično nasilje paznika Humphreyja nad zapornico Maritzo Ramos. Ta se je namreč z eno izmed zapornic igrala igro »Would you rather?«, v kateri jo je vprašala, ali bi raje pojedla živega mišjega mladiča ali kup muh. Njun pogovor je slišal paznik Humphrey, ki je Maritzo prisilil ravno v to izbiro.

Četrta sezona deveta epizoda: 51.30–53.12.

Prizor je sestavljen iz 23-ih kadrov, ki se povezujejo z rezi.

Mizanscena se skozi prizor spremeni. Sprva je dogajanje prikazano v belem kombiju, ki stoji pred opečnato hišo nekje na samem, kasneje pa se premakne v notranjost hiše. Na desni strani je pult s koritom, nekaj pripomočki in štedilnikom, na levi strani pa je odprta omara, napolnjena s hrano, kar gledalcem pove, da je dogajanje premaknjeno v kuhinjo. Varnostniki v prizoru so oblečeni v modre policijske obleke in opremljeni s pendrekom, pištolo in liscami. Zapornica je v oblečena v zaporniško obleko bež barve.

V splošnem planu je od zadaj posnet bel kombi, ki stoji pred opečnato hišo, iz njega pa eden za drugim izstopita varnostnika v modrih policijskih oblekah. Kot snemanja je v višini oči. Dogajanje se premakne v kombi. Za volanom sedi zapornica Maritza, poleg nje pa paznik Humphrey. Kamera ju posname v srednjem planu, v višini oči, z Maritzinega zornega kota. Osvetljuje ju dnevna svetloba, ki prihaja od zunaj. Prisoten je kader dveh kamer, slika pa preskakuje med njima. Zgodijo se 4 izmenjave prikaza obeh kamer, posneta sta v srednjem planu, kot kamere pa se rahlo spreminja. Kot snemanja Maritze je rahlo višji kot kot snemanja Humphreyja. Spodnji in zgornji kot subjektivizirata točko opazovanja in pritegneta kamero v dogajanje in aktivirata gledalčevo pozornost (Jovanović 2008, 159). Menjavanje kota kamere naredi dogajanje bolj dinamično. On jo nagovarja, naj gre za trenutek z njim v hišo, ona pa se temu želi vljudno izogniti. V očeh se ji vidno nabirajo solze, saj se zaveda, da bo morala z njim. Poskuša se izgovoriti, vendar on vztraja. Kamera v bližnjem planu posname njegov obraz, ki postane mračen in nezadovoljen. Z izbranim planom so ponovno prikazana čustva, ki jih izraža z izrazom na obrazu. Glavo nagne navzdol in jo grdo jo pogleda. V velikem planu je posnet Maritzin prestrašen obraz, ko ga gleda v obraz nato pa se obrne naravnost in povese glavo. Oči ima že bolj solzne in vidno je prestrašena. V ozadju ni nikakršne glasbe in zvokov. Še enkrat ga pogleda in si začne odpenjati varnostni pas (to slišimo), kar nakazuje na njeno prisiljeno potrditev.

V bližnjem planu je posnet varnostnik, ko z nasmehom na obrazu odpre vrata kombija in izstopi. Kamera se ponovno premakne na začetno, zunanjo lokacijo. V splošnem planu je posnet kombi z zadnjega dela, vidimo Humphreyja, ko izstopi iz vozila, za seboj zapre vrata in odkoraka pred kombi, kjer se pojavi tudi Maritza. Ta perspektiva nas gledalce ponovno opomni na lokacijo dogajanja. Prime jo za zgornji del roke in jo začne usmerjati proti vhodu v hišo. Kot snemanja je v višini oči, kamera miruje in gledalcu daje občutek, da dogajanje opazuje izza kombija. Kader je zelo statičen, brez kakršnekoli glasbe v ozadju, zato gledalce pušča v pričakovanju na nadaljnje dogajanje.

Dogajanje se premakne v notranjost hiše. Kamera je v višini oči in v splošnem planu usmerjena proti vhodu v prostor. Humphrey in Maritza vstopita v prostor, pri tem pa jo on ves čas drži in rahlo potiska naprej. Tukaj vidimo, da je varnostnik oborožen in nosi lisice. Njegova uniforma nas opomni na dejstvo, da ima on moč v tej situaciji. Kamera miruje, vendar se z njunim premikanjem naprej sama premakne bolj nazaj in ju začne snemati s spodnjega kota in v daljnem planu. Ta sprememba kota kamere in plana v gledalcu vzbudi zanimanje o tem, kaj bo

prikazano sedaj. Na mizi, pred katero se ustavita, je razprostrt bel prtiček, na njem pa so predmeti, ki jih še ne moremo prepoznati. Humphrey z obema rokama drži Maritzo za zgornji del rok in z nasmeškom na obrazu opazuje mizo. To počne tudi Maritza, le da je njen izraz popolnoma prestrašen. Medtem ko jo potiska bližje mizi, se v ozadju začne predvajati napeta glasba (nediegetični zvok). Glasba, ki je dodana, da poudari dogajanje, je najbolj pogost tip niediegetičnega zvoka (Bordwell in Thompson 2008, 279). Kamera v velikem planu in z zgornjega kota posname vsebino na prtičku; mrtve muhe in živ mišji mladič v manjšem kozarčku. Kamera s spodnjega kota posname varnostnika in Maritzo, z njunih izrazov razberemo, da se on zabava, medtem ko ona z gnusom gleda prtiček. S snemanjem s spodnjega kota je poudarjena razlika med njunima izrazoma; njeno trpljenje in njegovo zadovoljstvo ob tem.

Nato ju posname s strani in v bližnjem planu, medtem ko gledata na mizo, on pa ji razlaga, da se bosta šla igro. Maritza ga prestrašeno pogleda, slišimo njen vdih in nasprotovanje, glasba v ozadju je še vedno prisotna. Kamera se premakne na njeno stran in ju posname z nižjega kota. Tako je v ospredju njegov zadovoljen obraz, ki nakazuje na to, da se zabava. Kamera se premakne za njegov hrbet in dogajanje posname z višjega kota, Maritzi gre na jok. Ko ga zavrne in se mu poskuša umakniti, jo ta zaustavi, obrne proti mizi in z roko približa prtič. Ta element nakazuje na njeno podrejeno vlogo; je njegova ujetnica in morala bo storiti, kar zahteva. Ponovno sta posneta od spredaj in z rahlo spodnjega kota ter v daljnem planu. Pred njima vidimo vsebino, ki je na mizi. Varnostnik pokaže na kozarček z mišjo, Maritza pa noče pogledati proti mizi, zato strmi čez njegovo ramo. Kamera v bližjem velikem planu posname kozarček z mišjo, ki se premika. S približanjem kamere na kozarček z mišjo spodbudijo strah in gnus tudi med gledalci.

Ponovno sta v kadru onadva, zgodijo se 4 izmenjave prikaza obeh kamer, in sicer v bližnjem planu, kot snemanja pa se spreminja. Maritza je posneta z njegove strani in z rahlo višjega kota, on pa je posnet z njene perspektive in s spodnjega kota. Paznik se med prigovarjanjem, naj izbere med mišjo ali muhami, smehlja in jo opazuje, Maritza obupano in žalostno gleda v mizo. Ko se mu poskuša upreti, je v velikem planu posnet Maritzin obraz, ko jo zagradi in obrne proti mizi. Ta ima na obrazu izraz gnusa in žalosti, posneta pa je s spodnjega snemalnega kota. S tem kotom je bolj poudarjen njen pogled na vsebino na mizi, ki je poln gnusa in žalosti. Z zgornjega kota je ponovno posneta miš v kozarcu, glasba se stopnjuje. Kamera se premakne na Maritzin obraz, ki je posnet v bližnjem velikem planu in s spodnjega kota, s čimer poudarijo njeno

čustveno stanje v tem trenutku. V kadru se prikaže pištola, ki jo prisloni na njeno senco. Maritza prestrašeno zajame zrak in komaj zadržuje solze. V kadru se prikaže še Humphreyjev obraz, ki se približa njenemu. Izraz na njegovem obrazu je zadovoljen in kaže na to, da se zabava. Maritza pa začne tiho jokati, kamera se še bolj približa na njen obraz, kjer ostane za nekaj trenutkov. Kader se konča še z enim znakom dominantnosti moškega in brez prikaza nadaljevanja gledalcem sporoča zaključek dejanja.

V drugem prizoru svetloba nima ključne vloge, ima pa velik vpliv način snemanja in pa glasba. Pogosta naloga filmske glasbe je, da podkrepi govor, zlasti dialog (Giannetti 2008, 244). Predvajati se začne ob stopnjevanju dogajanja, ni preveč opazna, vendar ima zelo velik vpliv na dojetje dogajanja. Izbran kraj dogajanja in okolica kjer se hiša nahaja, skuša prikazati na odmaknjenost, nedotakljivost. S tem ko kamera v splošnem planu posname kombi, ki stoji pred osamljeno hišo, gledalcem da vedeti, da sta Maritza in Humphrey nekje na samem in da lahko z njo stori kar želi. Njegova policijska oprema in njena zaporniška obleka gledalce ves čas spominjata na njuni vlogi.

Zadnji analizirani prizor je v četrti epizodi druge sezone. Navezuje se na moje tretje raziskovalno vprašanje, zato sem izbrala prikaz seksualnega akta med dvema zapornicama.

Druga sezona, četrta epizoda: 50.38–51.45.

Prizor sestavlja 13 kadrov, ki so med seboj ločeni z rezi.

Mizanscena: Dogajanje je umeščeno v zaporniško kapelico, za orglami, ki stojijo na oltarju. Prostor je napolnjen s stoli, ki se obrnjeni proti oltarju. Kapelo osvetljuje umetna svetloba, ki prihaja iz luči na stropu. Ena izmed zapornic je gola, na sebi ima samo nogavice in čevlje, druga pa je v spodnjem perilu in majici brez rokavov.

Kamera stoji za orglami na oltarju in v višini oči snema dva vhoda v kapelo ter vrste stolov pred vhodoma v prostor. Izostreno je ozadje, stoli in vhoda v kapelo, nato pa se izostrijo ospredje, zgornji del orgel, ki so posnete v velikem planu. S tem dogajanje umestijo v nek točno določen prostor; gledalcem dajo jasno vedeti, da je dogajanje v kapeli. Kamera se počasi pomika navzdol, medtem ko v ozadju slišimo vzdihovanje in vzklike užitkov. Med premikanjem navzdol po orglah se v kadru v velikem planu pojavi roka, ki se oprijema zgornjega dela orgel. S pomikanjem kamere navzdol zagledamo zapornico Soso, ki je prepotena in gola ter očitno

uživa v spolnem aktu. Kamera se pomakne še nižje in jo posname v srednjem planu ter razkrije njene gole prsi, ki se jih dotika par rok. S premikanjem kamere navzdol se spreminja plan snemanja z velikega plana, vse do srednjega, s čimer najprej zaznamo čustveno stanje osebe in nato dobimo prikaz širšega dogajanja. V ozadju ni prisotne glasbe, slišimo pa njene vzklike užitka.

Kamera v bližnjem planu in s strani posname zapornico Nicky, katere obraz je skrit med nogami Soso. Ta funkcionalni kader je uporaben za snemaje ekspozicijskih prizorov, za spremljanje gibanja in dialoge (Giannetti 2008, 11). Vidimo samo njeno kodrasto glavo in oprsje ter noge Soso. Za hip pogleda z njenega mednožja Soso v oči, medtem ko ta začne govoriti. Kamera se postavi desno za Nickyjino hrbet, tako da vidimo celotno Soso in Nickyjino glavo med njenimi nogami. Posnetek čez ramo ponavadi prikazuje dve osebi, od katerih je ena obrnjena s hrbtom proti kameri, druga pa kaže obraz (Giannetti 2008, 11). Posneti sta z rahlo spodnjega kota; Soso blebeta, medtem ko je Nicky v tišini zaposlena z njenim mednožjem. Soso se z desno roko še vedno oprijema zgornjega dela orgel, za katerim se skrivata. Med govorom še vedno daje znake užitka, zapira oči in vsake toliko vzdihne.

Kamera ponovno v bližnjem planu posname Nickyjino glavo med nogami, ki jo divje premika, medtem ko Soso še vedno nekaj razlaga. Ustavi se in pogleda navzgor proti Soso ter naveliča no vzdihne. Posneti sta v splošnem planu in s strani, vidimo, da je Nicky oblečena v belo majico brez rokavov. Nicky prime Soso za boke in jo premakne bližje k svoji glavi. Kamera je ponovno za Nickyjino hrbtom in z rahlo spodnjega kota posname Soso, ki še vedno nekaj vneto razlaga in Nicky, ki vedno hitreje giblje svojo glavo. Kamera ju spet posname v splošnem planu in s strani ter v višini oči, ko Soso vzklikne od užitka, nagne glavo nazaj in za hip neha govoriti. V bližnjem planu je ponovno posneta Nickyjina glava, ko jo Soso razmrši po laseh. S tem je poudarjeno zadovoljstvo Soso in njena spodbuda Nicky za dobro opravljeno delo.

Kamera se ponovno premakne za hrbet in Soso zopet prične govoriti, medtem ko Nicky nadaljuje svoje delo med nogami. V bližnjem planu vidimo Nickyjino glavo, ki jo tokrat naveličano dvigne in pogleda Soso. V obraz je zaripla in prepotena, ko se umakne izmed nog in vstane. V ozadju se začne predvajati glasba, ki nakazuje na komično situacijo (nediegetični zvok). Glasba je v tem prizoru ključen element, ki gledalcem sporoči, da je situacija komične narave. Glasba je lahko z besedilom ali brez njega bolj specifična, če je povezana s filmskimi podobami (Giannetti 2008, 238). V srednjem planu vidimo Soso, ki se še vedno drži orgel, in s

hrbtom proti kameri obrnjeno Nicky, ko vstane in se dvigne na oder, na katerem sedi Soso, sleče bele spodnjice in v svoje mednožje porine Soso. Kader v splošnem planu se ponavadi približno ujema z razdaljo med občinstvom in gledališkim odrom (Giannetti 2008, 11). Premik kamere v splošni plan in s strani; Nickyjina glava ni v kadru, vidimo pa golo Soso, ki sedi na odru, in njeno glavo med Nickyjinimi nogami, ki stoji pred njo. Soso tako končno utihne.

Kamera je na vrhu orgel, v ospredju sta dve ugasnjeni sveči, med njima pa je v bližnjem planu posneta Nicky, ki stoji za orglami z zadovoljnim izrazom na obrazu, medtem ko jo Soso grabi za prsi. V ozadju je še vedno prisotna glasba. Ugasnjeni sveči nakazujeta na nek zaključek, konec dejanja.

Pri analizi prizora, ki prikazuje homoseksualni odnos, ni izstopal nobeden od kinematografskih elementov. Veliko je menjavanja kotov kamere in planov, vendar ni sprememb v osvetljenosti kadrov. V prizoru tudi ni pretiranega menjavanja kadrov in posebnih prehodov med kadri. Izbor mizanscene, dogajanje v kapelici, ima nekakšen ironičen vpliv. Kapela je namenjena zapornicam, kot intimni, zasebni prostor v katerega se lahko umaknejo. Ženski sta ga uporabili prav zato, vendar z drugačnim namenom.

8 UGOTOVITVE

Kinematografski elementi so del filmskega jezika, gledalci se jih ne zavedamo in nanje nismo preveč pozorni, vendar imajo velik vpliv na dojetje filma kot celote. Z različnimi načini snemanja, ki sem jih zapisala že v teoretskem delu formalne analize, prikažejo odnos med osebami in njihove vloge. Kinematografski elementi, ki so imeli v moji analizi najočitnejšo vlogo, so kamera in koti, s katerimi so posneti prizori. V prvih dveh prizorih, kjer sem analizirala žensko v podrejeni vlogi moškemu, je bila ženska skoraj ves čas posneta z višjega kota. Moški pa je bil sneman z nižjega kota, kar nakazuje na njegovo dominantnost v njunem odnosu. Gledalcem ta vidik snemanja sporoča, da je v očeh ženske on višji, večji, močnejši. On pa nanjo gleda z ravno obratne perspektive. Veliko vlogo, še posebej v prvem analiziranem prizoru (Blanca in Piscatella), je imela tudi svetloba oziroma osvetlitev ene in druge osebe. Ker je paznik Piscatella nevarna oseba, ki je bila v tisti situaciji v dominantnem položaju, je bil večino prizora zasenčen ali pa je imel osvetljen le del obraza. Z načinom osvetljevanja je torej

prikazano tudi dobro oziroma slabo. Blanca, ki pa je bila žrtev v tej situaciji, je bila ves čas osvetljena. Gledalci smo lahko jasno videli njene izraze na obrazu in s tem povezovali čustveno stanje, v katerem je bila v tistem trenutku. Kinematografski elementi so ključni del prikazovanja ženske in njenega položaja v dani situaciji. Njihova na videz banalna vloga je pomembna pri neposrednem reprezentiranju tako žensk kot moških v seriji.

Ogledala sem si vse dele vseh sezon serije in že pri nenatančnem gledanju ugotovila, da so večji del serije ženske v podrejenem položaju moškim. Šele v zadnji sezoni, ki prikazuje upor zapornic, se vloge spremenijo in postanejo podrejeni moški. Že zaradi svojega položaja so ženske v seriji večino časa v podrejenem položaju. So namreč zapornice, služijo zaporno kazen in njihov položaj je podrejen, zaporniški pazniki pa so prikazani v dominantnem položaju. Razlika med spoloma je očitna, saj je večina paznikov moškega spola, kar ženske naredi podrejene moškemu spolu. Za analizo sem si izbrala dva prizora, v katerih je bila ženska žrtev moškega, vendar sta si prizora med seboj zelo različna. Prvi prikazuje fizični obračun med moškim in žensko ter na koncu njegovo prevlado nad njo. V drugem prizoru pa gre bolj za psihično manipulacijo paznika z zapornico, ki se konča tudi z grožnjo (ko prisloni pištolo ob njeno glavo). Dve različni situaciji, v katerih moška manipulirata z ženskama in imata v rokah moč, s katero lahko podredita ženski. Ključno dejstvo pri tem pa je, da sta moška paznika, ženski pa zapornici.

V celotni seriji je prisotnih kar nekaj homoseksualnih prizorov, vsi prikazujejo odnose med ženskami. Način snemanja teh prizorov je zelo podoben, zato sem natančno analizirala le enega izmed njih. Tudi pri prizorih homoseksualne narave so najbolj ključni kinematografski elementi. Značilno je, da so pri snemanju pozorni na prikrivanje ženskih spolovil, zato se kamera tudi načrtovano premika tako, da zakrije te predele. Pomembno vlogo imajo tudi plani, v katerih so kadri posneti, da je gledalcem bolj jasno prikazano dogajanje. Ključno vlogo pa ima tudi glasba, saj je od izbora le-te odvisno, ali bo prizor bolj čustvene narave ali pa bo prizor izpadel komično, kakršen je bil analiziran prizor. Pri prikazovanju homoseksualnih prizorov torej ne izstopa noben formalni element. Najbolj ključna značilnost snemanja takšnih prizorov je predvsem premišljen izbor snemalnih kotov, zato da so določeni intimni predeli in dogajanje skriti.

Razlika med homoseksualnim prizorom in ostalima analiziranimi prizoroma je, da sta ženski med odnosom večino časa snemani v višini oči in ni prevelike razlike v kotu snemanja. Pri prvih dveh prizorih pa so spremembe v kotu snemanja zelo očitne.

9 SKLEP

V diplomskem delu me je zanimalo, na kakšen način so reprezentirane ženske v seriji OITNB in kako ustvarjalci to reprezentacijo dosežejo. Ker sem si celotno serijo pred tem že ogledala, sem vedela, da so ženske v tej seriji večino časa reprezentirane v podrejenem položaju. Pri takšni reprezentaciji spola je ključna vloga, ki je spolu dodeljena. Ženske so v tej seriji v vlogi zapornic, zato je razumljivo, da bodo v podrejenem položaju moškemu spolu, ki so predstavljali paznike in vodstvo zapora. Prav tako je potrebno upoštevati dejstvo, da je bila serija ustvarjena z namenom, da javnosti pokaže, kakšno je življenje zapornic, njihove tegobe in nepravilnosti ameriškega zaporniškega sistema. Zato je razumljivo, da je položaj žensk krivičen in da je v seriji prisotnega veliko prikazovanja moških paznikov, ki izkoriščajo svoj položaj.

Ugotovila sem, da imajo kinematografski elementi pomembno in ključno vlogo pri reprezentaciji ženskega spola. Če se koti kamere, plani in njeni premiki ne bi spreminjali, bi gledalci vloge reprezentirali na drugačen način. S kinematografskimi elementi nam je to prikazano na nek posreden način, na katerega med gledanjem sploh nismo pozorni. Šele natančna analiza, ki sem jo naredila, pokaže pomembnost in vpliv kinematografskih elementov pri globljem pomenu dogajanja v seriji. Še posebej se mi zdijo ključni koti, v katerih kamera prikaže dogajanje. Različni koti in njihovo spreminjanje pomaga, da se gledalci bolj vživimo v dogajanje na ekranu. Zato je recepcija dogajanja definitivno drugačna, ko na osebo gledamo s spodnjega oziroma zgornjega kota.

Kot sem že omenila, sem se raziskovanja lotila s predvidevanjem, da bodo ženske bolj pogosto prikazane v podrejenem položaju. To sem z analizo tudi potrdila, vendar moram dodati, da se zadnja (peta) sezona razlikuje od ostalih štirih. Zadnja sezona je namreč izšla med mojim raziskovanjem, junija 2017, in je prva sezona v tej seriji, ki je obrnila vloge podrejeni-nadrejeni. Prikazuje namreč upor zapornic, ki zavzamejo zaporniški kompleks in nekaj paznikov zajamejo kot talce. Peta sezona je ženske v večini prikazala v dominantnem položaju, vendar vseeno

vsebuje kar nekaj prizorov, kjer moški še vedno nadzorujejo ženske. Eden izmed njih je tudi prvi prizor, ki sem ga analizirala (Blanca in Piscatella).

Pri vprašanju homoseksualnih prizorov in prikaza le-teh pa sem ugotovila, da nobeden od formalnih elementov ne izstopa. Edino, kar lahko posebej izpostavim, je, da so ustvarjalci pri prikazovanju takšnih prizorov še bolj natančni, saj morajo določene predele prikriti. Pri prizorih seksualne narave se torej bolj »igrajo« s kinematografskimi elementi.

Svoje raziskovanje bi seveda lahko bolj poglobila. Pri analizi bi si lahko izbrala več prizorov, ki prikazujejo ženske v podrejenem položaju, in si natančno ogledala ter analizirala te prizore, ki prikazujejo zgolj eno vrsto nasilja, na primer fizično. Prav tako bi bilo zanimivo, če bi svoje raziskovanje obrnila in se osredotočila na prizore, ki prikazujejo moške v podrejenem položaju ženskam zapornicam v seriji. Tako bi lahko prikazala tudi spremembe, ki se dogajajo v družbi, ko je ženski spol veliko bolj enakovreden moškemu, kot je bil nekoč. Formalna analiza je veliko bolj kompleksna, zato bi bilo moje raziskovanje lahko natančnejše in bolj poglobljeno. S svojim raziskovanjem sem želela potrditi svoje domneve in si jih natančneje ogledati skozi formalno analizo.

10 LITERATURA

1. Battles, Kathleen in Wendy Hilton-Morrow. 2002. Gay Characters in Conventional Spaces: Will and Grace and the Situation Comedy Genre. *Critical Studies in Media Communication* 19 (1): 87–105.
2. Bordwell, David in Kristin Thompson. 2008. *Film art: An introduction*. New York: McGraw-Hill.
3. Byerly M., Carolyn in Karen Ross. 2006. *Women and Media: A critical introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
4. Calzo, Jerel P. in Monique L. Ward. 2009. Contributions of Parents, Peers, and Media to Attitudes Toward Homosexuality: Investigating Sex and Ethnic Differences. *Journal of Homosexuality* (56): 1101–1116.
5. Cecil K., Dawn. 2007. Looking Beyond Caged Heat: Media Images of Women in Prison. *Feminist Criminology* 2 (4): 304–326.
6. D'Acci, Julie. 2004. Television, Representation and gender. V *The television studies reader*, ur. Allen in Hill, 373–388. London: Routledge.
7. Enck, Suzanne M. in Megan E. Morrissey. 2015. If Orange Is the New Black, I Must Be Color Blind: Comic Framings of Post-Racism in the Prison-Industrial Complex. *Critical Studies in Media Communication* 32 (5): 303–317.
8. Fiske, John. 2004. *Uvod v komunikacijske študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
9. Giannetti, Louis. 2008. *Razumeti film*. Ljubljana: UMco.
10. Kuhar, Roman. 2003. *Medijske podobe homoseksualnosti: analiza slovenskih tiskanih medijev od 1970 do 2000*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
11. Jovanović, Jovan. 2008. *Uvod v filmsko mišljenje*. Ljubljana: UMco.
12. Martin, Marcel. 1963. *Filmski jezik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
13. Raley, Amber B. in Jennifer L. Lucas. 2006. Stereotype or Success? Prime-Time Television's Portrayals of Gay Male, Lesbian, and Bisexual Characters. *Journal of Homosexuality* 51 (2): 19–38.
14. Simon, Rachel. 2014. *Has 'Orange is the New Black' Changed the Way We Think of Prisoners? Former Inmates Say No, But There's Progress Ahead*. Dostopno prek: <https://www.bustle.com/articles/28263-has-orange-is-the-new-black-changed-the-way-we-think-of-prisoners-former-inmates-say> (18. junij 2017).

15. Sink, Alexander in Dana Mastro. 2017. Depictions of Gender on Primetime Television: A Quantitative Content Analysis. *Mass Communication and Society* (20): 3–22.
16. Zornik, Andrej in Katerina Mirović. 1996. Homoseksualnost skozi stereotipe. *Socialno delo* 35 (2): 137–143.