

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Lea Simonič

**Televizijska serija Mad Men: analiza narativne reprezentacije ženskih vlog v šestdesetih**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Lea Simonič

Mentor: doc. dr. Andrej Škerlep

**Televizijska serija Mad Men: analiza narativne reprezentacije ženskih vlog v šestdesetih**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

## **Zahvala**

*Iskreno se zahvaljujem vsem najbližjim, predvsem mami Jožici, očetu Dušanu in sestri Anji za podporo skozi celoten študijski proces ter fantu Maticu za potrpežljivost in spodbudne besede pri nastajanju diplomske naloge.*

*Zahvaljujem se tudi mentorju doc. dr. Andreju Škerlepu za strokovne usmeritve pri izdelavi diplomske naloge.*

*Posebna zahvala gre tudi prijateljicama Mateji in Maruši za vse dragocene nasvete in pomoč pri diplomski nalogi. Hvala vsem ostalim bližnjim in prijateljem za čudovita študijska leta!*

## **Televizijska serija Mad Men: analiza narativne reprezentacije ženskih vlog v šestdesetih**

Mediji, kot sta film in televizija, delujejo kot proizvajalci pomenov in reprezentacij. Občinstvu s pomočjo jezika, kulturnih kodov in konvencij, ki so v neki družbi ustaljene, posredujejo določeno razmišljanje o podobah, stvareh in dogodkih v svetu. Na ta način reprezentacija usmerja oblikovanje različnih diskurzov o ženskosti oz. moškosti, ki v nekem danem časovno-prostorskem obdobju v določeni družbi veljajo za normalne in pričakovane.

Želena reprezentacijo spola pa v filmih režiser doseže s premišljeno uporabo elementov filmske naracije. Z njihovo uporabo ustvari vzdušje v zgodbi, predvsem pa usmeri pozornost gledalca in vpliva na izoblikovanje točno določenih pomenov in interpretacij.

Z uporabo narativnih elementov je režiser v seriji Mad Men vplival na prikaz spolnih vlog žensk in njihovih pomenov. Skratka, z medijsko rekonstrukcijo dogodkov in življenja družbe v 1960ih v Ameriki je poustvaril podobe ženskosti. S premišljeno rabo narativnih elementov in filmskih tehnik pa gledalcu približal določeno ideologijo spola in spolnih vlog.

**Ključne besede:** reprezentacija, ženskost, filmska naracija, podobe ženskosti.

## **Mad Men television series: analysis of narrative representation of women in 1960s**

Media, such as film and television, function as producers of meanings and representations. By the use of the language, cultural codes and conventions, they mediate a certain understanding about images, things and events for particular society. This way, representation helps to create various discourses about femininity and masculinity, that are considered as normal in particular time and space.

Using different elements of film narration also helps the director to represent and create certain story atmosphere. These elements are also an influence on viewer's perception, understanding and interpretation of meanings.

On top of that, by using narrative elements (Mad Men's), the director manages to represent female gender roles in a certain way. By media construction of events and characters, he created images of femininity of 1960s in America. The elements, accompanied with the use of film techniques also created a typical ideology of gender and gender roles.

**Key words:** representation, femininity, film narration, images of femininity.

## Kazalo

1 UVOD .....	6
2 MEDIJSKA REPREZANTACIJA SPOLA IN SPOLNIH VLOG .....	7
2.1 OVREDNOTENJE ŽANRA IN IDEOLOGIJE PRI REPREZENTACIJI ŽENSKEGA SPOLA V MEDIJIH .....	7
2.1.1 Feministična teorija naracije .....	8
2.2 MIT O DELITVI DELA PO SPOLU IN ŽENSKI KOT MATERI .....	9
2.3 PODOBA ŽENSKE V VLOGI GOSPODINJE, ŽENE IN MATERE .....	10
2.3.1 Podoba ženske v vlogi žene in matere .....	12
2.4 PODOBA POSLOVNO USPEŠNE ŽENSKE S KARIERO .....	13
2.5 PODOBA ŽENSKE ZAPELJIVKE V VLOGI SEKS SIMBOLA .....	14
3 NARATOLOGIJA .....	16
3.1 ELEMENTI NARACIJE – ZGODBA IN DISKURZ .....	16
3.2 DISKURZ TELEVIZIJSKE IN FILMSKE NARACIJE .....	17
3.2.1 Obstoje dramskega lika v zgodbi .....	18
3.2.2 Prizorišče .....	18
3.2.3 Čas v filmski naraciji .....	19
3.2.4 Prostor v filmski naraciji .....	19
3.2.5 Delo kamere in montaža .....	20
3.2.6 Percepcija realnosti .....	21
4 REVOLUCINOARNE SPREMEMBE NA PODROČJU SPOLNIH VLOG V ŠESTDESETIH V AMERIKI .....	22
5 TELEVIZIJSKA SERIJA »MAD MEN«: ANALIZA SPREMINJANJA VLOG ŽENSKEGA SPOLA NA PRIMERU 1. SEZONE .....	24
5.2 ANALIZA REPREZENTACIJE GLAVNIH ŽENSKIH LIKOV V SERIJI .....	25
5.2.1 Lik Peggy Olson: podoba poslovno uspešne ženske s kariero in seksizem .....	25
5.2.2 Lik Joan Harris: spolna revolucija in podoba ženske v vlogi spolnega objekta .....	28
5.2.3 Lik Betty Draper: podoba ženske v vlogi gospodinje .....	29
6 SKLEP .....	33
7 LITERATURA .....	35

## 1 UVOD

Namen naloge je bil ugotoviti, kako je prikazana ženskost v seriji *Mad Men*. Serija namreč predstavlja televizijsko rekonstrukcijo spreminjanja vlog ženskega spola v 1960ih. V prvem delu diplomske naloge sem zato opredelila teorijo reprezentacije spola, saj reprezentacija v medijih vpliva na to, kaj pomeni biti ženska ali moški v določenem obdobju. Nadaljevala sem z opredelitvijo pomembnosti narativne teorije za nalogo, saj z uporabo narativnih elementov v seriji filmski režiser vpliva na gledalčevo zaznavanje posameznega spola, ki je predstavljen skozi določene stereotipne in ideološke poglede.

Z uporabo elementov narativne teorije sem v zadnjem delu naloge analizirala podobe glavnih ženskih likov, ki se v seriji pojavljajo kot reprezentativne in s tem vplivajo na razumevanje ženskosti v obdobju 1960ih, ki ga serija prikazuje. To so: podoba poslovne ženske, ki se bori za svoje pravice in enakopraven položaj z moškimi, podoba ženske v vlogi gospodinje, žene in matere, ki se sooča z nezadovoljstvom in družbeno-finančno odvisnostjo od svojega moža, ter podoba ženske zapeljivke, ki prek spolnosti išče svojo identiteto.

Pri analizi sem uporabila tiste prizore iz 1. sezone, ki so bili relevantni za preučevanje naslednjih tez:

- V seriji *Mad Men* je prikazana odvisnost od moških evidentna.
- Ženske so v seriji *Mad Men* »definirane« skozi moškega in predstavljene v de-privilegiranem položaju, kot manjvredne v primerjavi z njimi.

## **2 MEDIJSKA REPREZANTACIJA SPOLA IN SPOLNIH VLOG**

Eden ključnih teoretikov medijskih študij, ki se podrobneje ukvarja z opredelitvijo pojma reprezentacije, je Stuart Hall. Ko govorimo o reprezentaciji, je potrebno razumeti predvsem funkcijo jezika, preko katerega nastajajo pomeni in prakse označevanja (Hall 2007, 4–5). »Jezik deluje kot reprezentativni sistem, pri katerem z uporabo jezikovnih znakov in simbolov drugim ljudem predstavljamo naše koncepte, ideje in občutke« (Hall 2007, 1).

Pomembno vlogo pri proizvodnji pomena ima tudi kultura, ki vključuje izmenjavo jezika, znakov in podob med člani kulture. To pa pomeni, da ljudje, ki pripadajo enaki kulturi, stvari v svetu osmišljajo na podoben način zaradi rabe skupnih kulturnih kodov (Hall 2007, 2–4). V vsaki kulturi ljudje nezavedno ponotranjijo skupne kode, s katerimi stabilizirajo pomene znotraj kulture. Kodi so povezava med koncepti in znaki ter omogočajo jasno in razumljivo izražanje (Hall 2007, 21). Čeprav pomen komuniciramo s pomočjo rabe skupnih konvencij, pa so te specifične glede na posamezen medij ter odvisne od naracije in reprezentacije dramskih likov (Lacey 1998, 132).

Ko govorimo o praksah reprezentacije ženskosti in moškosti v medijih, moramo upoštevati, da se pomen reprezentacije spola v času in prostoru spreminja. Pomen zato ni nikoli končen, saj se spreminja skozi zgodovino, glede na kontekst in rabo. Močno je povezan z odnosi moči in s tem, kaj v danem trenutku velja za »normalno« in kaj deviantno (Hall 2007, 9–10).

### **2.1 OVREDNOTENJE ŽANRA IN IDEOLOGIJE PRI REPREZENTACIJI ŽENSKEGA SPOLA V MEDIJIH**

Poznamo različne oblike naracij, ki jih lahko kategoriziramo v žanre. Z vprašanjem žanra se filmski teoretiki ukvarjajo že od konca druge svetovne vojne. Žanr pomaga presojeti vrednost dela znotraj kulture ali znotraj tradicije filma, iz katere prihaja. Pove nam, kako nek film deluje in zakaj deluje kot pomemben (Dudley 1984, 109). Vsi žanri pa so sestavljeni iz določenih konvencij, kar pomeni, da imajo predpisano strukturo in formo, zaradi česar nam tovrstna klasifikacija omogoča določena predvidevanja (Berger 1997, 36–38).

Na podlagi žanrskega poimenovanja (npr. kriminalka) sklepamo, kakšno zgodbo lahko pričakujemo. V ozadju žanrske kategorizacije so tudi interesi proizvajalcev, ki želijo s pomočjo žanrske predvidljivosti in standardizirane produkcije stabilizirati trg in občinstvo

(Hall 2007, 351–354). Žanri služijo točno določeni funkciji v ekonomiji filma; zagotavljajo produkcijo pomenov in ustvarjajo občinstvo za namene potrošnje. Žanr je specifična preobleka ideologije, ki nezavedno vpliva na kulturne prakse občinstva; kino in film sta pri tem ideološka stroja, ki proizvajata specifične norme in vrednote (Dudley 1984, 110–112). Na percepcijo javnosti o realnosti poleg medijev vpliva tudi diskurz, preko katerega nastaja pomen (McDonald 2003, 1). »Diskurz je sistem komunikacijske prakse, ki je neločljivo povezan s širšimi družbeno-kulturnimi praksami ter pomaga pri konstrukciji specifičnih okvirjev razmišljanja« (McDonald 2003, 10).

S konceptom diskurza sta močno povezana ideologija in odnosi moči v družbi, saj diskurz vedno skriva ideološke posledice, ki se aktivirajo v specifičnih okoliščinah (McDonald 2003, 27). »Ideologija se nanaša na sistematični okvir družbenega razumevanja, ki je motiviran s strani želje po moči ali želje po sprejetosti načina razmišljanja znotraj določene družbe. Če ideologije dosežejo dominanco v določeni kulturi, jih ljudje razumejo kot zdravo pamet« (McDonald 2003, 28).

### **2.1.1 Feministična teorija naracije**

Feministična teorija naracije se je izpostavila kot posledica tega, da so ženske tekste pogosto izključevali iz objektivnih študij: »/.../ feministke so pričele tekste obravnavati glede na njihov historični kontekst, obdobje v katerem so nastali, spolne, rasne in druge okoliščine. Ukvarjale so se predvsem s pojasnjevanjem pomenov v tekstih glede na spol, tako dramskih likov, bralcev kot avtorja« (Warhol v Herman 1999, 340). Zgodnji feministični pristopi so preučevali podobo žensk v stereotipni vlogi in njihovo cirkulacijo v dominantnih medijih (Hall 2007, 346).

S preučevanjem spola in označevalnimi praksami na televiziji se je ukvarjal tudi Stuart Hall. Ugotovil je, da televizija deluje kot proizvajalec pomenov in reprezentacij ter vpliva na konstrukcijo realnosti (Hall 2007, 350). Pri razumevanju spola gre za stereotipno konstrukcijo terminov »ženska« in »moški«, ki ne odražata definicije posameznega spola, njunih pomenov ali identitet (Hall 2007, 346). Do podobne ugotovitve o konstrukciji pomenov, ki nastanejo preko medijev in televizije so prišle tudi feministke: »kulturni teksti so lahko razumljeni kot tehnologije za produkcijo in reprodukcijo predvidenih vzorcev, ki delno sestavljajo moškost in ženskost« (Warhol v Herman 1999, 348).



Z razmerjem moči v družbi med moškimi in ženskami sta povezana jezik in diskurz. »Jezik se nanaša na jezikovni sistem, diskurz pa na besede, ki jih uporabljamo, ko razmišljamo o svetu« (McDonald 1995, 44). Diskurz ima močen učinek na našo podzavest, saj se ne zavedamo njegovega vpliva. Za analizo spola je pomemben, saj povezuje jezik s problemi moči v družbi. Avtorica kot primer navede termin »gospodinja«, ki je v času industrijske revolucije postal slabšalen, vezan na nižji status gospodinje. Čeprav je jezikovno termin vse skozi ostal enak, se je s časom spreminjal njegov diskurzivni pomen (McDonald 1995, 44–45).

Tudi višina in ton glasu nam lahko veliko povesta o razmerjih moči v zahodni družbi, pri čemer Foucault pravi, da gre ponovno za problem diskurza. Medijski diskurz selektivno promovira določene načine razmišljanja in posledično vpliva na odnose moči v institucijah in zasebnih sferah; tihost ženskega glasu na primer nakazuje na njeno krhkost na delovnem mestu ali pa na odvisnost od nasilnega moža doma (McDonald 1995, 47–48). »Višina glasu žensk je na splošno višja. Ozek in piskajoč glas povezujemo s histerijo, nakazoval naj bi nerazumnost, neumnost in preprostost žensk. Nižji glasovi moških pa so bolj sproščeni in avtoritativni« (McDonald 1995, 45).

Prakse reprezentacije spola v medijih so očitno tesno povezane s kulturno ideologijo. »Kultura predstavlja spol skozi določeno idejo, pri čemer so spolne razlike funkcija reprezentacijskega mehanizma« (Dudley 1984, 113). Ko občinstvo gleda film, tisto, kar vidi na zaslonu, oblikuje v določeno reprezentacijo, ki jim je blizu. Potreba po tem, da vidimo filme kot reprezentacije, je univerzalna in deluje v celotni filmski izkušnji (Dudley 1984, 54).

## **2.2 MIT O DELITVI DELA PO SPOLU IN ŽENSKI KOT MATERI**

Miti delujejo tako, da z utrjevanjem določenih sistemov verovanj prikrijejo svojo ideološko funkcijo. Del te ideologije sta tudi produkcija in reprodukcije mitov o ženstvenosti, pri čemer sodelujejo tudi mediji, ki s svojo ideološko vlogo usmerjajo naše načine razmišljanja o realnosti (McDonald 1995, 2–3).

Obstaja cela vrsta mitov, ki so vezani na vlogo ženske. Eden izmed njih obravnava delitev dela po spolu in govori o tem, da je biti gospodinja naravna vloga, ki je dana ženskam, zato jo morajo prevzeti. Da je v tradicionalnih družbah primarna funkcija mita ta, da podpira obstoječi družbeni red in ohranja tradicijo, so med drugim ugotovili antropologi (Oakley 2000, 170). Mit o delitvi dela nakazuje na to, da je moško in žensko delo povezano z biološko

funkcijo posameznega spola in z njim določeno (Oakley 2000, 191). Tudi sociologi so k mitu o delitvi dela pristopili na podoben način. Po njihovem mnenju je prav tako biološki spol tisti, ki določa mesto posameznika v družbi, pri čemer je tradicionalna delitev spolnih vlog nujna za obstoječi družbeni red (Oakley 2000, 192–194).

Pri preučevanju spola se je sociologija osredotočala na razvrednotenje žensk v vlogi žene, matere in delavke. »Ženstvenost je sicer pridobljena in reproducirana skozi socializacijo in koncept videnja samega sebe, mediji in druge kulturne oblike pa delujejo tako, da spodbujajo osvojitve specifičnih spolnih vlog. Mediji imajo pomembno vlogo pri preučevanju spola, saj proizvajajo stereotipe in promovirajo določene načine vedenja« (McDonald 1995, 12–13). S spolom se ukvarja tudi psihologija, ki: »spol razume kot primarno kategorijo, skozi katero se razvijajo družbeni vzorci vedenja, naša pričakovanja o življenju in interpretacija naših izkušenj« (McDonald 1995, 16).

Mit o delitvi dela po spolu temelji na izkoriščanju žensk v družbi. »Bistvo vzorca spolnih vlog je ekonomsko izkoriščanje ženske kot neplačane delavke, vzgojiteljice otrok, gospodinje in služkinje telesnih, čustvenih in poklicnih potreb moškega« (Oakley 2000, 198). Poleg mita o spolni delitvi vlog je mit o materinstvu glavni vir zatiranja žensk, saj oba krepita mišljenje, da je mesto žensk doma (Oakley 2000, 236).

### **2.3 PODOBA ŽENSKÉ V VLOGI GOSPODINJE, ŽENE IN MATERE**

»Gospodinja je ženska, ki opravlja gospodinjsko delo. /.../ Vloga gospodinje je družinska vloga, je ženska vloga« (Oakley 2000, 11). S preučevanjem gospodinjskega dela pa pravzaprav preučujemo položaj žensk v družbi, ne le v vlogi gospodinje, ampak tudi v vlogi žene in matere (Oakley 2000, 20). Gospodinjstvo je bilo pred časom industrijskega kapitalizma obrtno delo. V domovih pa ni potekalo veliko gospodinjenja v smislu čiščenja in pospravljanja, saj so bile sobe preproste in redko opremljene (Oakley 2005, 110).

Danes se obravnava žensk, ki opravljajo gospodinjska dela, nanaša na položaj ekonomske nedejavnosti: »položaj gospodinje je položaj ekonomske odvisnosti, ki jo zakon že po definiciji vključuje« (Oakley 2000, 16). S terminom »gospodinja« se nanašamo na poročene ženske, ki opravljajo neplačano delo doma, s tem pa ne proizvajajo nobene ekonomske koristi (Oakley 2000, 13–14). »Gospodinjsko delo je dejavnost, ki ga gospodinje opravljajo doma. Dom je delovno mesto in njegove meje so tudi meje družinskega življenja« (Oakley 2000,

18). Gospodinja sama določa svoje delo in ni omejena s pravili, za delo ne dobi plačila, prav tako pa ni upravičena do zavarovanj in drugih prednosti, kot so denimo sindikati (Oakley 200, 14–19). Margaret Benston (1969) je zapisala »/.../ v družbi, v kateri denar determinira vrednost, so ženske del skupine, ki dela zunaj ekonomije denarja. Njihovo delo ni vredno denarja, je tako rekoč brez vrednosti. V strukturnem smislu je njihov položaj najbližji tlačanom in kmetom« (Benston v Oakley 2005, 111).

Čeprav gospodinjstvo ni razumljeno kot pravo delo, pa ima velik pomen za ekonomijo. Eden izmed načinov pospeševanja potrošnje v gospodinjstvu poteka prek oglaševanja, ki pri ženskah sproži učinek posebnega zadovoljstva, ko opravljajo gospodinjska dela (Friedan 2001, 299–304). Z oglaševanjem so pri ženskah že v preteklosti vzbujali občutke, da so profesionalke na gospodinjskem področju, saj za vsako nalogo uporabljajo specializiran produkt (Friedan 2001, 307–310). S pomočjo raziskav so ugotovili, da ima na milijone gospodinj kompleksne potrebe, ki jih dom in družina ne moreta zadovoljiti. S pomočjo produktov, prepričljivih podob in oglasov so spretno manipulirali in vplivali na obupane ameriške ženske, ki ponovno niso imele drugih ambicij kot te, da postanejo gospodinj (Friedan 2001, 326). Konec 1960ih so začeli oglaševati tudi različne kozmetične produkte in cigarete namenjene ženskam (Rielly 2003, 47).

Čeprav so bile medijske vsebine v sredini 20. stoletja vezane na to, kako ženske dosežejo zadovoljstvo kot gospodinj, žene in matere, pa so mnoge trpele ravno zaradi nezadovoljstva, ki si ga niso znale pojasniti (Friedan 2001, 57). Vzroke nezadovoljstva so iskali v izobraževanju, zaradi katerega naj ne bi mogle opravljati gospodinjskih del. Probleme so povezovali s spolnim življenjem ter s tem, da je razpetost žensk med družino in pridobljeno volilno pravico preveč naporna. Problem je vzniknil po celi Ameriki (Friedan 2001, 66–67).

V preteklosti je bila podoba karierno uspešne ženske v medijih ustvarjena s strani ženskih urednic, ko pa so se po 2. svetovni vojni v zavetje doma in dela vračali moški, so prevzeli tudi uredništvo (Friedan 2001, 105). Vsebinsko so ženske ponovno umestili v kontekst vezan na dom in družino. Upodobljene so bile kot seksualno privlačne, saj naj bi njihovo delo poleg gospodinjstva zajemalo skrb za telo in lepoto. Vsebina ni bila vezana na javne zadeve, politične in mednarodne razprave, kot tudi ne na izobraževanje ali potovanje (Friedan 2001, 82–84). Sodelovanje žensk na področju politike naj bi bilo vezano zgolj in samo na podporo, ki jo pri tem nudi svojemu partnerju (Friedan 2001, 112–113). Vsebine so narekovale, da jim bodo želje po karieri in samostojnosti prinesle le nezadovoljstvo (Friedan 2001, 58–59).

Poudarjale so ambicije, kot so otroci in lepa hiša, ki jih mora doseči vsaka gospodinja, da bo spoštovana in enakovredna svojemu partnerju (Friedan 2001, 60–61).

### **2.3.1 Podoba ženske v vlogi žene in matere**

Moški vidijo žensko v podobi matere idealistično, saj jo povezujejo z romantičnimi pričakovanji rojstva otroka ter s tem, da ima ženska materinski instinkt, ki kvalificira žensko za vzgojo otrok (Oakley 2005, 180–181). Že zgodnje učenje deklic o materinstvu povzroči, da trditev »vsaka ženska mora biti mati« postane resnična. To nam pojasni, zakaj se zdi, da imajo ženske v naši kulturi naravni gon za vzgojo otrok (Oakley 2000, 203). H konstrukciji mita o materinstvu je prispevalo povezovanje žensk z njihovo biološko pred dispozicijo (McDonald 1995, 132–133). »Figura matere je ključna ikona skrbne osebe v zahodni kulturi. Že v katoliški cerkvi podoba svete matere z otrokom simbolizira pomen vzgoje in spiritualnosti« (McDonald 1995, 133).

Ko govorimo o spolu, moramo razumeti razlikovanje med biološkim in družbenim spolom. »Družbeni spol je kulturna vloga, ki nima ničesar opraviti s spolnostjo – gonom po telesno genitalnih stikih« (Oakley 2000, 255). »Z besedo spol se lahko navezujemo na biološki ali pa na kulturni pomen za spol. Spol torej ni odvisen le od posedovanja določenih spolnih organov, temveč tudi od načina oblačenja, obnašanja in osebnosti« (Oakley 2005, 7–8). Biološki spol služi v družbi za osnovni kriterij razlikovanja med spoloma, v kulturnem smislu pa mislimo na koncepte spolnih vlog in delitev dela (Oakley 2005, 8). Zaradi bioloških faktorjev, so bile ženske primorane, da prevzamejo določene kulturne vzorce in vloge. »Dojenje otrok je biološka funkcija, med tem ko so gospodinjstva opravila družbena in spolno nevtralna. Ker pa sta obe v praksi del ženske vloge, je biološka vloga materinstva prevzela celotno avro gospodinjkega dela in s tem kulturno ženstvenost. Status ženske je obarvan s kulturnimi posledicami, ki izhajajo iz primarno biološke funkcije žensk. Ni biologija tista, ki določa vlogo žensk, temveč domačnost in družinsko življenje« (Oakley 2005, 10).

Veliko teoretikov, med njimi tudi Margaret Mead, poudarja biološko funkcijo ženske (Friedan 2001, 210). Pravi, da je iskanje izpopolnitve izven biološke vloge žensk vplivalo na njihovo razvrednotenje (Friedan 2001, 222). A vendar, biologija ženske in sama narava ljudi so se spreminjale s časom. »Naše neverjetno znanje, višji učinek in človeška inteligenca, so nas pripeljali do zavedanja in širših pomenov od bioloških potreb. Človeške potrebe so postale bolj kompleksne kot so bile v preteklosti« (Friedan 2001, 219). Tudi v sodobni družbi razlikovanje med spoloma ne izhaja toliko iz bioloških potreb, temveč iz družbene

učinkovitosti ženskega spola (Oakley 2005, 8–10). »Vedenje mater je povezano z vzgojo in s kulturnimi razmerami, v katerih so odraščale. Nikakor pa ni povezano s tem, da imajo ženske jajčnike in maternico, prav tako kot vedenje moških, ki so očetje, ni povezano s tem, da imajo drugačne genitalije« (Oakley 2000, 213).

»Na razumevanje materinstva je v veliki meri vplivala kultura in povezovanje ženske biološke reprodukcije z družbeno vlogo matere. /.../ Z materinstvom ženske vzbujajo pri svojih hčerkah in drugih ženskah željo, da bi tudi same nekoč postale matere« (Oakley 2005, 181). Vedenje, ki je v družbi za določen spol zaželeno usmerjamo že z izborom igrač: »punčka je prvi simbol materinstva, ki ga naša kultura priznava kot igračo za deklice« (Oakley 2000, 204). Deklice se z vlogo skrbne matere spoznajo prek igranja s punčkami, primerne vedenja za svoj spol pa se naučijo skozi socializacijo in s posnemanjem matere: »sedenje s prekrižanimi nogami, pomoč pri postiljanju, lepo vedenje pri mizi in podobno; vse to je del vzgoje deklic, pri čemer pričakovane vloge in identiteta izvirajo iz družbenih pričakovanj« (Oakley 2000, 251).

## **2.4 PODOBA POSLOVNO USPEŠNE ŽENSKÉ S KARIERO**

Zgodnja dvajseta leta 20. stoletja so za ženske, ki so bile pred tem gospodinje in za svoje delo niso bile plačane, prinesla pomembne spremembe. Ker so moški odhajali v vojaške vrste, se je povečala potreba po ženski delovni sili. Ženske so ne glede na to ali so bile poročene ali samske, začele delati v industriji in storitvenih dejavnostih, za svoje delo pa so bile nagrajene s plačilom (Oakley 2000, 72). V letih 1950–1960 je bilo delo, ki so ga opravljale ženske, poleg tovarniškega dela pogosto povezano z domačimi opravili, kot je na primer negovanje ali manj pomembno tajniško delo (Oakley 2000, 88). »Današnja tajnica je tudi žena, mati, ljubica in služkinja. Pisarniško delo je poklicna ustreznica gospodinjenja. /.../ Obe opravili sta skrbniški, povezani z urejanjem, pospravljanjem in ohranjanjem reda, ne pa z ustvarjanjem« (Benet v Oakley 2000, 88).

Čeprav se je položaj zaposlovanja žensk spremenil, so pogosto opravljale dela v tovarnah s slabimi delovnimi pogoji. Delavke, ki jih je po službi pričakalo še delo doma, pa niso bile glavne pobudnice za feministično gibanje za pravice žensk, te so namreč prihajale iz srednjih razredov (Friedan 2001, 157). Ženske so si že pred tem priborile pravice do izobrazbe, govora v javnosti, do dela in nadzora lastnega zaslužka. V tem stoletju pa je bila borba za pravice žensk podžgana z močnimi interesi po družbenih reformah ter z delavskimi upori v tovarnah z neznoznimi pogoji. Ženske in delavke so si prizadevale k zaprtju vseh premalo plačanih

delovnih mest in tistih del, ki so izkoriščala delovno silo žensk in otrok (Friedan 2001, 158–160).

## **2.5 PODOBA ŽENSKÉ ZAPELJIVKE V VLOGI SEKS SIMBOLA**

V 1960ih so levičarska gibanja pripeljala do seksualne revolucije, ki je naznanjala večjo spolno svobodo. Do nje je med drugim pripeljala širša dostopnost kontracepcije (Jackson in Scott 1996, 4). Seksualna revolucija je prinesla številne spremembe na področju spolnosti; ženske so se začele bolj odkrito pogovarjati o spolnih odnosih, kritizirale so zakon in monogamijo ter odkrivale, da si z drugimi ženskami delijo podobne probleme (Jackson in Scott 1996, 5). Čeprav se je seksualna revolucija odvijala skoraj neopazno, je na življenja ljudi vplivala bolj radikalno kot katera koli druga revolucija (Sorokin 1956, 3–4). »Seksualna revolucija je drastično vplivala na milijone in na prihodnost celotne družbe« (Sorokin 1956, 7).

Revolucija je v 1960ih preplavila ameriško kulturo na številnih področjih. Sprednje strani medijev so pogosto krasile zgodbe o škandalih in spolnih avanturah. Spolna privlačnost je postala nujna sestavina tudi v oglaševanju. Vsi produkti, od spodnjega perila, parfumov in drugih kozmetičnih izdelkov, so vsebovali sporočila z določeno spolno noto. Na radiu in televiziji se je v oglasih pojavljala erotična vsebina, ki je med poslušalci in gledalci spodbujala željo po spolnosti (Sorokin 1956, 35–38). Spremembe so se zgodile tudi v modni industriji, ki je s pojavom prosojnih bluz in nogavic, mini kril, bikini kopalk in monokini kopalk brez zgornjega dela vplivala na podobo žensk, ki so postale seksualno bolj privlačne. Liberalizacija na tem področju se je zgodila z odprtjem kluba leta 1960, v katerem so ženske oblečene v »Playboyjeve zajčice« stregle pijačo (Rielly 2003, 85). Ne le oblačila, tudi kozmetika in celo hrana, so izžarevale naboj spolne privlačnosti in erotičnosti. Narasla je odvisnost od drog, ki so se uporabljale za stimulacijo pri spolnosti. Pitje alkohola in koktajl zabave so postali del dnevne rutine, saj so pripomogle k sprostitvi, pogosto pa so vodile tudi v afere (Sorokin 1956, 52–53). Spolnost je postala sredstvo številnih političnih kampanj in propagand za doseganje ciljev, spolni škandali pa so hkrati postali sredstvo za poraz nasprotnika (Sorokin 1956, 49).

»V letih 1960 je tako v Ameriki kot v Veliki Britaniji naraslo število feminističnih in gejevskih gibanj« (Jackson in Scott 1996, 12). Porasla sta tudi problema prostitucije in pornografije, ki sta ženskam zagotavljala zaposlitev. Tovrstna industrija je ponovno odprla

številna vprašanja glede delovnih priložnosti žensk ter delovnimi pogoji (Jackson in Scott 1996, 20).

V vseh vrstah medijev je bilo leta 1960 kar 2,5 krat več eksplicitnih referenc, ki so se nanašale na spolnost, goloto in podobno, kot pa desetletje pred tem. Naraščalo je število revij s homoseksualno vsebino in število romanov, ki so bili namenjeni ženskam (Friedan 2001, 367). Iskalke spolnih odnosov so bile v romanih pretežno osamljene gospodinje, katerih možje so bili preveč zaposleni, in ločenke (Friedan 2001, 369). Številne predmestne gospodinje so se kljub gospodinjskim opravilom počutile nepopolne, zato so izpopolnitev iskale v spolnosti, ki je sčasoma postala neosebna izkušnja za številne osamljene ženske (Friedan 2001, 365–366). »Spolni akti so postali mehanski, neosebni, fizična sprostitvev, ki je po koncu partnerja pustila še bolj osamljenega kot pred tem. Občutek ljubeče sentimentalnosti kopni. Spolni odnosi so postali prostor za bitko med odnosi moči, nadzora in dominance ter pusta rutina« (Friedan 2001, 372).

Ni naključje, da se je potreba po spolni izpopolnitvi razvila istočasno kot potreba po enakopravnosti med moškimi in ženskami. Bolj kot so ženske napredovale, bolj je postala spolnost del človeškega odnosa, v kateri je ženska aktiven subjekt in ne več objekt. Študije so pokazale, da sta izobrazba in samostojnost povečale zmožnost uživanja žensk v spolnem odnosu. S kariero (učiteljice, zdravnice, odvetnice, medicinske sestre), ambicijami in višjim zaslužkom pa se je povečala tudi zakonska sreča žensk (Friedan 2001, 453–457).

V naši kulturi je bil razvoj ženskih potreb zmanjšan na najbolj osnovne potrebe, kot sta ljubezen in spolnost, te pa ženski ne morejo zagotoviti izpopolnitve višjih potreb, ki jih lahko doseže le s svojimi sposobnostmi, kompetencami in dosežki (Friedan 2001, 435). »Če ženska ali pa kultura, v kateri živi, ne prepozna svojih potreb, kot sta pridobitev identitete in samozavesti, jih bo iskala s pomočjo iskanja spolne izpopolnitve, skozi materinstvo in posedovanje materialnih dobrin« (Friedan 2001, 436).

Pojem reprezentacije bom v naslednjih delih naloge aktualizirala na primeru 1. sezone serije *Mad Men*, ki predstavlja rekonstrukcijo življenja v Ameriki in je časovno postavljena v začetek 60. let 20. stoletja. Koncept reprezentacije spola ima v nalogi pomembno vlogo, saj skozi podobe ženskosti ugotavljam, kakšna je bila družbena vloga žensk v njihovem vsakdanjem življenju v 1960ih. Narativna zgodba je namreč organizirana na podlagi spolnih vlog treh ključnih ženskih likov.

### 3 NARATOLOGIJA

Na reprezentacijo spola v filmu vpliva tudi uporaba narativnih elementov, s pomočjo katerih režiser usmerja pozornost gledalca v naraciji ter njegovo zaznavanje. S premišljeno rabo narativnih elementov in montažo pa gledalcu približa določeno ideologijo. Prek elementov narativne teorije bom v nadaljevanju naloge analizirala glavne ženske like, ki se v seriji *Mad Men* pojavljajo kot reprezentativni in s tem vplivajo na razumevanje ženskosti v obdobju, ki ga serija prikazuje.

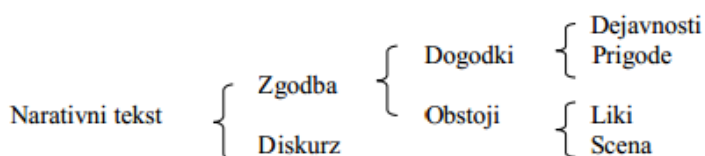
»Naratologija ali strukturalna študija naracije izvira iz modernega jezikoslovja, Saussure (Francija). Leta 1963 se je Roland Barthes napotil k njemu, kot viru za splošno semiologijo, ki je bila pomembna za njegov esej »Uvod v strukturalno analizo naracije« (Dudley 1984, 77–78). Za Barthesa pravimo, da je pionir v strukturalni naraciji in drugih post strukturalističnih alternativah. Tekst po njegovem mnenju proizvaja različne strukturalne pomene za vsako priložnost, ko je prebran (Dudley 1984, 91). Naracijam pravimo strukturalne tudi zato, ker imajo naslednje značilnosti: 1. celostnost – sestavljene so iz jasno organiziranih elementov, saj pripovedi ne bi bilo, če bi imeli set različnih dogodkov, ki bi se dogajali v različnih prostorih in časih. 2. samoregulacija – ohranjajo strukturalo in dajejo občutek samo zaprtja. 3. proces transformacije, preko katere se pripovedni dogodek izraža, pri čemer je medij tisti, ki vpliva na transformacijo (Chatman 1980, 21–22).

#### 3. 1 ELEMENTI NARACIJE – ZGODBA IN DISKURZ

Pri narativni teoriji je ključno razumevanje in funkcioniranje posameznih elementov naracije med seboj. Njihovo poimenovanje se med teoretiki razlikuje; strukturalisti pravijo, da je narativna teorija sestavljena iz dveh komponent: zgodbe in diskurza. »**Zgodba** je vsebina dogodkov in obstoja dramskih likov ter postavitve prizorišča, **diskurz** pa pomeni izraz oziroma sredstvo, prek katerega je vsebina posredovana« (Chatman 1980, 19). Zgodba je v pripovedi vezana na vprašanje »kaj« opisuje, diskurz pa na vprašanje »kako« to počne (Berger 1997, 35).



### *Strukturalistična delitev naracije*



*Vir: Chatman (1978, 19).*

Že Aristotel si je zamislil takšno delitev: »dogodki v zgodbi tvorijo **plot**, ki jih je definiral kot incidente, ki so organizirani preko diskurza. Plot je torej zgodba kot je povedana preko diskurza. Njegova funkcija je, da (ne)poudarja dogodke, ki so se v zgodbi zgodili ter jih tako podrobneje fokusira ali prikrije. Filmski direktor lahko iz ene same zgodbe naredi številne, različno diskurzivno povedane zgodbe (plots)« (Chatman 1980, 43). Torej, naracije komunicirajo z zgodbo, to pa počnejo preko narativnega diskurza. Narativna poved je del diskurza in je neodvisna od medija skozi katerega se izraža (Chatman 1980, 32).

Pri naracijah je nadalje pomembna tudi razčlenitev dogodkov na dejavnosti (fizične akcije, govori, misli, občutki in percepcije) in zgone (dramski lik ali predmet, na katerem je fokus, je pravzaprav objekt) (Chatman 1980, 45). Dogodki v naraciji imajo določeno hierarhijo, saj so nekateri bolj pomembni od drugih. Chatman dogodke, ki so pomembnejši, poimenuje »kernel«, kar bi lahko prevedli kot »bistvo«. Teh dogodkov iz naracije ne smemo izbrisati, saj bi jo s tem uničili. Z besedo »satellite« pa poimenuje dogodke, ki so manj pomembni, saj je njihova vloga zgolj dopolnjevanje prvih. Te dogodke iz naracije lahko izbrišemo, ne da bi s tem uničili zgodbo (Chatman 1980, 53–54).

Pri naraciji se zgodba nanaša na vsebino, diskurz pa na formo narativnega izraza oz. razmerje med časovnim potekom zgodbe in časovnim pripovedovanjem zgodbe (Chatman 1980, 22–23). Pri narativnem diskurzu je pomemben končni produkt oz. manifestacija; tisto, kar npr. vidimo v filmu. »Materialna manifestacija so npr. besede in slike in je vezana na obstoj v specifičnem materialnem mediju« (Chatman 1980, 22).

### **3. 2 DISKURZ TELEVIZIJSKE IN FILMSKE NARACIJE**

Lahko bi rekli, da je bilo preučevanje narativne teorije in z njo povezano preučevanje filma sproženo zaradi strukturalističnega vala, ki je preplaval narativno teorijo v zgodnjih 1960ih. Raziskave strukturalistov o naraciji namreč segajo vse do preučevanja filmskih teorij in filmske analize (Dudley 1984, 77). Ko govorimo o narativni teoriji v filmu, moramo omeniti

predvsem delitev, ki je nastala po vzoru ruskih formalistov. Naracijo po tej teoriji sestavljata *fabula* in *sjuzet*. »**Fabula** je imaginarni konstrukt, je zgodba, ki upodablja kronološko dogajanje ter vzroke in posledice verižnih dogodkov, ki so se zgodili v določenem času in prostoru« (Bordwell 1985, 49). »**Sjuzet** je sistematična predstavitev dogodkov fabule, je bolj abstraktna konstrukcija, ki organizira dogajanje v zgodbi«. Navadno je preveden kot plot ali zaplet (Bordwell 1985, 49–50).

Sjuzet oz. dramaturgija filma deluje tako, da s pomočjo filmskih tehnik ustvarja namige, ki gledalca vodijo do določenih sklepov in jih potrjujejo verbalni stavki (Bordwell 1985, 51–52). Definicija formalistov pravi, da je v filmu naracija proces, pri katerem sjuzet in stil medsebojno vplivata na usmerjanje gledalčeve konstrukcije fabule oziroma zgodbe (Bordwell 1985, 53).

### **3.2.1 Obstoje dramskega lika v zgodbi**

Chatman kompleksno obravnava obstoj dramskega lika<sup>1</sup> v zgodbi, ki ga razlaga skozi različne avtorje. Ena izmed definicij pravi: »karakterizacija je opisovanje ali upodobitev osebe, njenih dejanj in načina življenja. Človekov značaj, okolje, navade, čustva, želje, instinkti; vse to skupaj naredi človeka, ki ga avtor za nas upodobi preko teh elementov« (Thrall in Hibbard v Chatman 1980, 107).

Izmišljen lik je zgolj del narativne konstrukcije (Chatman 1980, 138). Občinstvo se pri branju likov zanaša na lastno znanje o značajskih lastnostih, ki ga je prevzelo iz vsakdanjega življenja. To pomeni, da like bere na enak način kot bi sicer resnične osebe (Chatman 1980, 125–126).

### **3.2.2 Prizorišče**

Funkcija prizorišča v naraciji je, da pozicionira dramske like znotraj zgodbe. Liki v naraciji obstajajo in se gibljejo po prostoru, ki obstaja na abstraktni ravni. Abstraktni narativni prostor sestoji iz zbirke objektov, dramskega lika in prostora v katerem lik deluje. Za zgodbo je prizorišče pomembno, ker predstavlja stopnjo na kateri stvari, ki v zgodbi obstajajo, zavzamejo določeno akcijo (Chatman 1980, 138–139). Ključna funkcija prizorišča pa je, da prispeva k vzdušju naracije (Chatman 1980, 139–142).

---

<sup>1</sup> »Angleško character prevajam kot dramski lik; je oseba oz. vloga v igranem ali animiranem filmu, ki nastopa kot nosilec oz. sonosilec dogajanja« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 340).

### 3.2.3 Čas v filmski naraciji

Velika razlika je, če določene prizore vidimo v resničnem življenju ali v filmu. Pri filmski naraciji moramo biti pozorni na časovno in prostorsko dimenzijo: »dimenzija, ki povezuje zgodbo in dogodek, je *čas*, tista, ki povezuje zgodbo in obstoj, pa je *prostor*« (Chatman 1980, 96).

Nadalje razlikujemo med *časom zgodbe*, ki predstavlja čas trajanja dogodkov v naraciji in *diskurzivnim časom*, ki ga namenimo branju (Chatman 1980, 63–64). Z drugimi besedami; obstaja bistvena razlika med časom trajanja fabule in časom trajanja sjuzet-a. »Čas trajanja fabule je čas, v katerem gledalec predvideva, da se bo zgodba odvila. Čas sjuzeta pa sestoji iz elastičnosti časa, ki ga film prikazuje«. To pomeni, da je časovno lahko prikazano bistveno manj, kot se je v resnici zgodilo (Bordwell 1985, 80). »Del sjuzet-a so akcije, epizode in scene, kar pomeni, da je čas trajanja pomemben tudi na lokalni ravni« (Bordwell 1985, 80). Sredstva, ki prikazujejo razmerje med obema, so v filmih prikazana z urami, koledarji, verbalnimi namigi, dialogi in s splošnimi kulturnimi prototipi, kot je oglašanje petelinov (Bordwell 1985, 80).

Eden izmed načinov upodobitve časovnega poteka je projiciranje časa na zaslonu. V praksi to pomeni, da se je neka zgodba v resnici odvijala 10 let, v sjuzet-u je upodobljeno zadnje leto, v filmu pa bo zgodba predstavljena v dveh urah. Tehnike s katerimi dosežejo krajši čas na zaslonu so rezi, uporaba montaže in hitrih posnetkov. Filmska naracija lahko tudi poveča čas trajanja fabule, kar pomeni, da je prikaz dogajanja na zaslonu daljši, kot je bil v resnici (Bordwell 1985, 81–83). Drug način je uporaba prekrivanja, kjer gre za rezanje delov iste akcije in sicer tako, da se poveča čas trajanja na zaslonu (Bordwell 1985, 84). K času trajanja na zaslonu prispevajo tehnike in sredstva kot so *mise-en-scena*<sup>2</sup>, kinematografija, popravki in zvok (Bordwell 1985, 80).

### 3.2.4 Prostor v filmski naraciji

V filmski naraciji moramo ločevati med *prostorom zgodbe* in *diskurzivnim prostorom*. Razlika je vidna v vizualni naraciji, kjer je na zaslonu prikazan odnos med zgodbo in prostorom, ki je del dejanskega sveta. Vse, kar vidijo liki in je izven našega vidnega polja na

---

<sup>2</sup> »Mizanscena v filmu zajema gibanje igralcev pred kamero in usklajevanje njihovih premikov v enem kadru s tistim v drugem ter gibanje kamere, snemalne kote, uporabo barv, osvetlitev itd. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 382)«.

zaslonu, predstavlja posredni odnos med zgodbo in prostorom (Chatman 1980, 96). Meje med prostorom zgodbe in diskurzivnim prostorom ni enostavno postaviti, saj fizična postavitvev nima naravne logike. Prostorska postavitvev objektov je relativna glede na ostale objekte in gledalčevo pozicijo v prostoru. Nadzorovana je s koti snemanja in razdaljo (Chatman 1980, 98).

Obravnava naracije in prostora je pomembna, da bi lažje razumeli, kako film mobilizira prostorsko percepcijo. Za doseganje prostorskih učinkov ustvarjalci filma uporabljajo različne tehnike nadzorovanja svetlobe in sence, s katerimi dosegajo občutek prostorske globine ali določeno intenzivnost barve (Bordwell 1985, 101). Z uporabo vizualnih in zvočnih namigov filmska naracija gledalcu zagotovi pregled nad dogajanjem, ki se odvija v izmišljenem prostoru scenografije (Bordwell 1985, 113–119). S pomočjo različnih filmskih tehnik dosežejo različne učinke, ena izmed njih je uporaba flashback-ov<sup>3</sup> in flash forward-ov<sup>4</sup> (Bordwell 1985, 78–79).

### 3.2.5 Delo kamere in montaža

Film je sestavljen tako iz vizualne kot avdio komponente, pri čemer na občinstvo čustveno vplivajo slika, zvok, glasba in liki v filmu (Berger 1997, 147). Učinki v filmski naraciji so doseženi s pomočjo gibanja kamere in montaže. »Kadriranje določa, na kakšen način, v kakšni velikosti in perspektivi (plan, snemalni kot) in s kakšno uporabo kamere bo filmski prostor prikazan v polju filmske podobe« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 298). »Plan je parameter kadra, ki z razdaljo kamere do snemalnega objekta določa njegovo velikost v sliki; pri tem je objekt izostren, neizostreni deli slike pa vanj ne spadajo. Bližnji plan zajame osebo od pasu ali prsi do glave; v srednjem- oseba sega od spodnjega do zgornjega roba slike; veliki- pa zajame glavo in ramena« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 466).

Ker vsak posnetek nekaj pomeni, je ključno, da spremljamo gibanje kamere, ki nas opozarja na kaj moramo biti pozorni. Tu ima pomembno funkcijo snemalni kot<sup>5</sup>, s katerim nas želi režiser opozoriti na (ne)pomembnost in (ne)veličino osebe (Berger 1997, 112–113).

---

<sup>3</sup> »Flashback pomeni pogled nazaj, v preteklost; narativni postopek v filmu, ki prekine kronološki potek dogajanja in priključuje dogodek iz preteklosti« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 218).

<sup>4</sup> »Flash forward je anticipiranje dogodka, ki je prikazan, preden se v filmu zares zgodi« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 219).

<sup>5</sup> »Snemalni kot ponazarja odnos med položajem kamere in snemanim objektom; perspektiva iz katere kamera zajame dogajanje. Spodnji snemalni kot izraža premoč, dominantnost na ta način posnete osebe, zgornji snemalni kot pa njeno podrejenost, ponižnost« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 571).

Zvok je lahko v filmu uporabljen samostojno ali pa kot podpora sliki. Poznamo sinhroniziran zvok, pri katerem se premikajo zgolj ustnice akterjev, v resnici pa besedilo govori nekdo drug. Pravimo mu »**sound-on**« in korelira s tem, kar na ekranu vidimo (npr. slišimo klavir in na zaslonu vidimo osebo, ki igra) (Chatman 1999, 318–319). V skupino nesinhroniziranega zvoka spadata »**sound-off**« in »**sound-over**«. Prvi se nanaša na glasove, glasbo in zvoke, njihovi viri pa niso vidni, saj so izven vidnega polja kamere (npr. zaslišimo trk avtomobila, ki ga na sliki tisti trenutek ne vidimo) (Chatman 1999, 319). »Sound-over« je na primer uporabljen, ko karakter razmišlja in ima zaprta usta, slišimo pa njegove besede. Uporabljen je lahko za komentiranje poteka dogodkov« (Chatman 1999, 319–320). Ko govorimo o zvoku, je z narativnega vidika pomemben »**voice-over**« – glas, ki ga najprej samo slišimo in šele nato povežemo z osebo, ki se pojavi na zaslonu (Chatman 1999, 315–321).

Izredno pomembno funkcijo pri končnem učinku filma ima montaža<sup>6</sup>, saj povezuje vizualno in avdio komponento. Eisenstein (1975) pravi, da filmu doda težo in hkrati poskrbi, da je naracija logična in ima močan emocionalni učinek. Prav elementi montaže vplivajo na posamezne ravni občutkov, kot so dotik, vonj in sluh (Berger 1997, 149–150).

### 3.2.6 Percepcija realnosti

Do filma različni teoretiki pristopajo na več načinov. Večina se dotika koncepta percepcije in s tem vpliva naracije na oblikovanje percepcije o nas samih in zaznavanje drugih. Berger pravi, da ima učinek na naša življenja, kulturo in družbo (Berger 1997). Tudi Dudley podobno razmišlja: »film je tesno povezan s percepcijo realnosti, je resnično stanje percepcije« (Dudley 1984, 36). Kadarkoli nekaj vidimo kot nekaj drugega (npr. žensko kot seks simbol), to pomeni, da smo osvojili kode. Vse vidimo skozi kulturne kode, ki neprestano regulirajo našo percepcijo (Dudley 1984, 33). Sistemi so ustvarjeni z namenom, da za nas posredujejo določene izkušnje, ki temeljijo na naši interpretaciji. Njegova ideja je, da konvencije tvorijo osnovo filmski percepciji in na nas delujejo ideološko (Dudley 1984, 20–24).

---

<sup>6</sup> »Montaža zajema kreativni in tehnični proces povezovanja filmskih in zvočnih posnetkov v določenem zaporedju, medsebojnih odnosih in trajanju; montaža poveže film v celoto, ki je bila zasnovana že v scenariju« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 385).

#### **4 REVOLUCIONARNE SPREMEMBE NA PODROČJU SPOLNIH VLOG V ŠESTDESETIH V AMERIKI**

Spremembe na področju spola segajo že v sredino 19. stoletja, ko so nastale prve organizirane oblike združevanja žensk sufražetk. Sufražetke predstavljajo začetke feminističnih gibanj, ki so zahtevale družbeno in politično enakost med spoloma (DuBois 1978, 8–22). Stoletja bojev so ženskam prinesla pravico do izobrazbe, govora v javnosti, dela in nadzora lastnega zaslužka. Kljub temu si do leta 1908 še niso priborile volilnega glasu. Borba za pravice žensk se je tako v 20. stoletju nadaljevala. Prizadevale so si k zaprtju tovarn z neznosnimi delovnimi pogoji, ukinitvi premalo plačanih delovnih mest in tistih del, ki so izkoriščala delovno silo žensk in otrok. Feministično gibanje se je v tem obdobju končalo leta 1920, ko so si priborile volilno pravico (Friedan 2001, 158–164). Borba za pravice žensk se na tej točki še ni zaključila. Nadaljevala se je tudi v naslednjih desetletjih. Za razumevanje diplomske naloge, se bom na tem mestu osredotočila predvsem na feministična gibanja v 1960ih. Revolucionarne spremembe so se zgodile predvsem na področju ženskega spola in spolnih vlog, s čimer so drastično zaznamovale ameriško družbo.

Čeprav so 1960a veljala za leta blaginje in političnih preobratov na zahodu, je bilo v Ameriki še vedno veliko revščine, manjšine, med katere so spadale tudi ženske, pa niso imele vseh pravic (Jackson in Scott 1996, 3–4). Nezdovoljstvo med prebivalstvom je naraščalo in v 1960ih povzročilo porast feminističnih in gejevskih gibanj. Feministična razmišljanja o seksualnosti so postala del problema moči, saj se je heteroseksualnost vzpostavila okoli hierarhije med spoloma. Homoseksualnost pa je tako rekoč pomenila poskus izhoda žensk iz moške dominacije (Jackson in Scott 1996, 17).

Leta 1966 se je vzpostavila NOW organizacija (National Organization for Women), ki se je pričela boriti z diskriminacijo žensk. NOW se je zavzemala za pravice žensk in si priborila spremembe predvsem na področju izobraževanja in kariernih priložnosti za ženske, ki so pričele opravljati različna dela (poučevanje, negovanje, delo tajnice) (Rielly 2003, 12–13). Nekje do leta 1940 so se ženske sicer izobraževale, v povojnih letih pa so se ponovno osredotočile na vlogo žene, matere in gospodinje (Freidan 2001, 85–92). K družbenemu preobratu je prispeval konec 2. svetovne vojne, saj so se pričeli moški vračati domov z željo, da si ustvarijo družino. Dekleta, ki so se med vojno bala, da bodo za vedno ostala sama, so se ponovno odločila za ljubezen in delo znova prepustila moškim. Izobraževanje deklet, ki so se odločila za študij, se je med leti 1945 in 1960 osredotočalo na biološko funkcijo ženske v

vlogi matere in gospodinje, namesto na pridobivanje kritične miselnosti (Friedan 2001, 228–235). Spolno usmerjeno izobraževanje je bilo prisotno v vseh družbenih študijskih smereh. Da je intelekt bolj pomemben, so menili le še tisti, ki so bili tik pred upokojitvijo (Friedan 2001, 236). Feministke pa so zanikale naravo ženske v funkciji moške dominanc in vzgajanja otrok. Boriti so se začele za svobodo žensk pri odločanju v družbi in delovne pravice, višjo izobrazbenost, kariero in volilni glas žensk (Friedan 2001, 137). Vztrajale so, da bi se zares izpopolnile kot žene in matere, če bi se otresele gospodinjskih okov. Poudarjale so moč izobrazbe in pravice do naprednejših delovnih mest, s katerimi si bi lahko zagotovile novo identiteto (Friedan 2001, 461–462).

Sočasno s feminističnim gibanjem in idejo o enakopravnosti med moškim in žensko tudi na področju spolnosti je vzniknila seksualna revolucija (Friedan 2001, 143–144). »Ženska je bila pred tem videna kot objekt, definirana prek moškega in nikoli kot subjekt, kot ona. Prav tako se od nje ni pričakovalo, da bo uživala v spolnosti« (Friedan 2001, 139). Feministke so imele zgolj en model po katerem so se zgledovale; moške, ki so imeli svobodo in pravice (Friedan 2001, 140).

Zgodovina ženske emancipacije je zgodovina postopnega priznavanja ženskih pravic in odgovornosti, ki so prej pripadale izključno moškim. Pravica do visoke izobrazbe, volilna pravica, pravica do opravljanja strokovnega dela, pravica do legalne ohranitve osebne identitete v zakonu – vse te pravice so bile izključno moški privilegij, ki so jih moški drugega za drugim podelili ženskam med njihovim dolгим in nenehnim bojem za spolno enakopravnost (Oakley 2000, 99).

Vznik spolne revolucije je v 1960ih prinesel drastične spremembe na področju spolnih vlog. Vladala je večja spolna svoboda, pogosti so bili tudi spolni odnosi pred poroko in več spolnih zvez hkrati (Rielly 2003, 20). Zaradi vse večjih možnosti po nadzorovanju rojstva so naraščali rekreativni spolni odnosi med mladimi, razvil se je tudi seks na ulicah. Kljub temu se je še vedno pričakovalo, da bodo ženske device, zato so velikokrat dejstvo, da to niso več, pred bodočimi možmi skrivale (Rielly 2003, 28–29).

Spolna svoboda je postala večja tudi zaradi tehnoloških napredkov in pojava kontracepcije. »Tabletka je bila razvita leta 1950 in se v 1960ih začela uporabljati v komercialne namene. Namenjena je bila le poročenim ženskam, a se je njena uporaba razširila tudi med neporočenimi in postala glavno kontracepcijsko sredstvo« (Rielly 2003, 29). Na revolucionarne spremembe na področju svobodne spolnosti nakazuje tudi dovoljeno izvrševanje splava za prekinitev nosečnosti. »V začetku 1960 je bil splav v ZDA prepovedan,

kmalu pa se je tudi to začelo spreminjati in postal je dovoljen tudi med neporočenimi ženskami« (Rielly 2003, 29).

## **5 TELEVIZIJSKA SERIJA »MAD MEN«: ANALIZA SPREMINJANJA VLOG ŽENSKEGA SPOLA NA PRIMERU 1. SEZONE**

Serijska Mad Men je ameriška nanizanka, ki je nastala pod okriljem produkcijske hiše Lionsgate Television in bila premierno predvajana 19. julija 2007. Glavni ustvarjalec prve sezone, na katero se bom osredotočila, je pisec besedil in producent Matthew Hoffman Weiner. Po sedmih sezonah se je v maju 2015 snemanje zaključilo (IMDB 2015). Naslov serije Mad Men se navezuje na termin, ki so ga skovali v poznih 1950ih in se nanaša na vodstvene oglaševalce z avenije Madison. Serija v duhu 1960ih poustvarja delovanje izmišljene oglaševalske agencije Sterling-Cooper na aveniji Madison v New Yorku (Mad Men 2007).

Prva sezona serije predstavlja medijsko rekonstrukcijo dogodkov, ki povzemajo družbeno, kulturno in politično dogajanje v 1960ih v Ameriki. Dogajanje je osredotočeno na delovanje oglaševalske agencije in življenja ljudi, ki so v njej zaposleni ali pa so z njo kako drugače povezani. Moški so zaposleni na višjih položajih v vlogah kreativcev, oglaševalcev in vodij, ženske pa so zaposlene kot tajnice in opravljajo manj pomembna pisarniška dela. Oglaševalske agencije vodi kreativni direktor **Don Draper**, ključni lik nanizanke, v podobi igralca Jona Hama. Donovo življenje je močno vpeto v ameriško kulturo 60. let, povezano z uživaštvom, koktajl zabavami, uživanjem alkohola in kajenjem cigaret. Na drugi strani pa se serija prepleta s prikazom življenja žensk, ki so v delovanje agencije vključene na različne načine, vendar so za razliko od moških njihove pozicije zanemarljive in manjvredne. Prek nanizanke spremljamo življenja treh glavnih ženskih likov, ki se srečujejo z različnimi izzivi ter z značilnimi in aktualnimi družbenimi dogajanja v 1960ih (Mad Men 2007).

V nadaljevanju se bom osredotočila na karakterizacijo in analizo omenjenih ženskih likov, ki se borijo za svoje pravice in enakopravnost z moškimi na različnih področjih. Prek njihovih zgodb spremljamo stereotipne vloge ženskosti in hkrati revolucionarne spremembe, ki so v 1960ih prispevale k izboljšanju njihovih položajev.



## 5.2 ANALIZA REPREZENTACIJE GLAVNIH ŽENSKIH LIKOV V SERIJI

V analizi se bom osredotočila na tri reprezentativne podobe ženskosti, značilne za 1960a, ki sem jih opisala v teoretičnem delu: podoba poslovno uspešne ženske s kariero, podoba ženske zapeljivke v vlogi seksualnega objekta in podoba gospodinje. Analiza vključuje izbrane prizore prve sezone, ki so (ne)posredno povezane s stereotipnim prikazom ženskih spolnih vlog.

### 5.2.1 Lik Peggy Olson: podoba poslovno uspešne ženske s kariero in seksizem

Vznik feminizma je med drugim črpal iz pozicije žensk na delovnem mestu in pogojev, pod katerimi so delale. S problematičnostjo na področju zaposlovanja se v prvi sezoni serije srečuje **Peggy Olson**, ki jo igra Elisabeth Moss. Peggy je zaposlena kot tajnica Dona Draperja, je izobražena, sposobna in ambiciozna ženska, ki se bori za svoje mesto v agenciji in svojo kariero. V nanizanki se sreča s seksizmom na delovnem mestu, zato upodablja tudi podobo ženske, ki se sooča s spremembami na področju spolne svobode (Mad Men 2007). V analizi se bom osredotočila na prikaz Peggy v različnih prizorih v prvi, drugi, šesti, enajsti in trinajsti epizodi prve sezone.

V **prvi epizodi** (06:28–06:59) spoznamo lik Peggy Olson, ko prvič pride na delo v oglaševalsko agencijo. Med tem, ko se pelje v dvigalu, eden izmed moških seksistično pripomni: *»Se lahko peljemo malo dlje? Razgled mi je všeč.«* Pomen verbalnih besed režiser potrdi z delom kamere, saj uporabi veliki plan snemanja, v katerem izostri Peggy in s tem doseže, da se besede nanašajo na njo. Moški nadaljujejo pogovor o fantovščini sodelavca, ko eden pripomni: *»Menda je spodobno dekle.«* in mu drugi posmehljivo odgovori: *»Kdo hoče takšne?«* je v kadru ponovno zajeta Peggy. Z uporabo narativnega diskurza in kadriranjem je gledalcu nakazan problem seksizma na delovnem mestu.

V nadaljevanju prve epizode (08:16–10:17) Peggy sprejme vodja tajnic Joan in jo seznanj z njenim delom. Prizor je posnet v gibanju, pri čemer se premikata tudi lika, posnetek je podprt s tiho instrumentalno glasbo in »sound on« zvoki hitrega tipkanja in zvonjenja telefonov. Z umestitvijo objektov v prostor (mize s pisalnimi stroji, telefoni) in uporabo avdio komponente (zvok tipkanja, zvonjenje telefonov) je dosežena prostorska percepcija oglaševalske agencije in vzdušje dela (hitrost, učinkovitost).

Naracija nakazuje tudi na prisotnost seksizma na delovnem mestu. Medtem ko Joan Peggy svetuje, naj se izogiba določenim napakam, ki jih je storila sama, v ozadju zaslišimo moški glas: *»Živijo Joan!«* Gre za uporabo zvoka *»voice-over«*, saj najprej slišimo glas in šele nato vidimo moškega, ki se obrača za Joan. Hkrati bližnji plan preide v veliki plan, pri čemer je ona izostrena, moški v ozadju pa zabrisan.

Joan nadaljuje: *»Če boš dovolj pametna, boš živela na deželi in ti sploh ne bo potrebno delati.«* Gre za primer stereotipnega pogleda na vlogo ženske v takratni družbi, saj ji kot predmestni gospodinji ne bi bilo treba delati in bi za njo finančno skrbel mož. Z Joaninim verbalnim namigom v nadaljevanju: *»Morda bo dajal vtis, da hoče tajnico, a večinoma hočejo nekaj med mamo in natakario. Drugače pa /.../«,* ponovno zajema podrejeno vlogo ženske kot skrbnice in ljubice moških. Njena funkcija tajnice je zanemarljiva, saj so v njej zajete ostale ideološke funkcije ženske.

Prizor se nadaljuje z Joaninimi besedami: *»Naj te vsa ta tehnologija ne zmede. Videti je zapleteno, vendar so jo moški naredili dovolj preprosto, da jo uporablja ženska.«* Verbalne besede režiser osmisli tudi vizualno, ko v planu izostri pisalni stroj. Z naracijo je nakazana odvisnost žensk od moških na tehnološkem področju, hkrati pa gre za prikaz podrejenosti in nesposobnosti žensk na delu.

Naslednji primer prve epizode (17:06–17:52) zajema prikaz manjvrednosti in podcenjevanja žensk na delu. V prizoru Peter Campbell govori s Peggy v posmehljivem, žaljivem in poniževalnem diskurzu: *»Si morda amišinja?«* ali *»Trebuh potegni noter pa boš videti kot ženska.«* ... Pri tem je zaznavanje Peggy kot manjvredne doseženo tudi s pomočjo kadriranja v bližnjem planu.

Dogajanje v **drugi epizodi** je postavljeno v restavracijo (11:37–12:50). Medtem ko malicajo, se moški posmehujejo Peggy in namigujejo na spolnost. V planu je na primer moška roka, ki se dotika Peggyjinega pasu, s čimer režiser nakazuje na intimnost. K sproščenemu in intimnemu vzdušju naracije prispeva prostorska postavitev prizora v restavracijo in uporaba instrumentalne glasbe. Verbalna govorica je vseskozi podprta s kadriranjem; ko je Peggy v zadregi zaradi neokusnega komentarja, je uporabljen veliki plan, s katerim je približana njena reakcija.

Peggy se v isti epizodi (35:45–39:40) ponovno sreča s spolnim nadlegovanjem na delovnem mestu, zaradi česar postane nejevoljna. Njeno nezadovoljstvo razberemo iz pogovora z Joan:

»Zakaj si vsakič, kadar te moški tu povabi na kosilo za posladek ti?« Narativni diskurz je podprt z velikim planom, s katerim nam režiser približa Peggyjino čustveno stanje, ki odraža jezo in potrtost. Med tem se moški sprehajajo po pisarni, njihovi pogledi pa se ustavljajo na Peggy. Z uporabo velikega plana je nazorno zajeta njihova obrazna mimika (pomežiki). K vzdušju naracije prispevata otožna pesem ter uporaba ure, ki nakazuje na diskurzivni čas v seriji (konec delavnika).

V **šesti epizodi** v agenciji poteka testiranje šminke (31:39–32:45). Peggy sodelavcu prinese koš, v katerega so ženske metale robčke s šminkami, in ga poimenuje »košara poljubčkov«. Ko jo Freddie vpraša, kateri odtenek je izbrala sama, pravi, da je izbirčna in da si nobena ženska ne želi biti ena izmed stotih barv v škatli. Zgodba se nadaljuje v naslednjem prizoru (33:17–34:22), ko njeno kreativnost in kritičnosti pohvali pred sodelavci. Hkrati je v prizoru prisoten podcenjujoč pogled na inteligenco in sposobnost žensk: »Kot bi gledal psa, kako igra klavir.« Prizor prikazuje pogled moških na ženske kot nesposobne in celo neumne za delo. Istočasno prizor opozori na spremembe, ki so se dogajale na področju zaposlovanja in enakopravnosti z moškimi; ker je izrazila svoje mnenje, so jo izbrali, da napiše besedilo za oglas za šminke (36:01–37:06). Ko Peggy Joan vpraša, ali naj se gre zahvaliti moškemu sodelavcu, ji odgovori, da bo to storila sama in uporabi McLuhanov citat: »*The medium is the message*.« Avtor serije z umestitvijo citata zahteva določeno znanje gledalcev ter s tem še dodatno nakaže na izobraženost in sposobnost žensk na delovnem mestu v 1960ih.

V **enajsti epizodi** spremljamo Peggyjin karierni vzpon ter hkrati osebni razvoj (33:40–37:07). Po tem, ko je dobila novo nalogo, je napisala kratek tekst o izdelku. Ko svoje ugotovitve, da gre za stimulator in ne shujševalno napravo, predstavi sodelavcu, se pričnejo smejati. Prizor ponovno nakazuje na podcenjevanje in manjvrednost žensk na področju dela. Preobrat se zgodi, ko Peggy odločno zahteva povišek, 5 dolarjev na teden, ki si ga za pisanje besedil zasluži (38:47–39:32). V prizoru podoba ženske nakazuje na odločnost in zahtevo po enakopravnosti na delovnem mestu. Podprt je scenografsko, saj je oblečena v karirasto obleko, ki spominja na moško modo. Don jo po koncu delovnega dne obvesti, da bo prejela povišico (42:26–43:14). Uporabljen je visok kot snemanja, s katerim je poudarjena Donova avtoritativna funkcija šefa. K vzdušju v naraciji (Peggyjino zadovoljstvo ob dosežku) prispeva vesela instrumentalna glasba.

V **trinajsti epizodi** spremljamo nadaljevanje Peggyjinega kariernega vzpona. Na avdiciji za reklamno besedilo izbere Annie (12:00–13:32). Ko v nadaljevanju spremljamo snemanje,

opazimo, da jo Peggy ves čas prekinja in od nje zahteva, da je bolj samozavestna in prepričljiva (18:08–18:22). Peggy je prikazana kot odločna, zahtevna in strokovna, kar ponovno potrjuje scenografski izbor obleke, ki konotira profesionalnost. Uporaba uniseks oblačil nakazuje na dejstvo, da je v šestdesetih poraslo število oblačil primernih za oba spola. Z oblačili so imele ženske priložnost, da so se približale moškimi (McDonald 1995, 217).

Don v trinajsti epizodi s sodelavci razpravlja o novi kampanji in pri tem predlaga, da bi Peggy napisala besedilo (41:37–45:13). Peter je v dvomih, saj meni, da kot tajnica za to ni dovolj sposobna. V naslednjih sekundah se zgodi pomemben preobrat, ki naznani spremembo v smeri enakopravnosti; Don poviša Peggy v mlajšo tekstopisko. Medtem ko je njena presenečena reakcija posneta v bližnjem in velikem planu, Peter ponižano zapusti pisarno. Peggyjina vloga v borbi za enakopravnost se v prvi sezoni zaključí, ko jo Joan pospremi do njene prve pisarne.

Peggy sprva prikazuje stereotipno podobo ženske, ki v vlogi tajnice ni enakopravno obravnavana s strani moških sodelavcev. Tekom razvoja zgodbe se njena vloga v duhu družbenih gibanj 1960ih za pravice žensk spreminja, saj se na vseh področjih dela bori za svoje pravice in kariero. Na koncu sezone si pribori napredovanje in višjo plačo, s čimer postane prva ženska v agenciji, ki je dosegla korak k enakopravnosti z moškimi.

### **5.2.2 Lik Joan Harris: spolna revolucija in podoba ženske v vlogi spolnega objekta**

V 1960ih so osamljene ženske pogosto iskale tolažbo v spolnosti, prek katere so iskale tudi lastno identiteto in status, ki ga same po sebi niso mogle doseči (Friedan 2001, 378). V prvi sezoni serije podobo takšne ženske predstavlja **Joan Harris** (Christina Hendricks), vodja tajnic in ljubica ustanovitelja agencije Rogerja Sterlinga (Mad Men 2007). Je neporočena, osamljena ženska, ki prek spolnosti išče lastno identiteto in smisel življenja. K narativni konstrukciji lika zapeljivke v naraciji prispeva uporaba tipičnih simbolov, kot so visoko speti rdeči lasje, močna šminka, obleke z bujnim dekoltejem in visoke pete. Pri analizi lika Joan se bom v nadaljevanju osredotočila na prizore v tretji, peti in šesti epizodi prve sezone.

Primer v **tretji epizodi** (08:49–09:58) nakazuje na spremembe na področju vsebin literarnih del, ki so se pojavile kot posledica spolne revolucije v 1960ih. V epizodi se Joan s sodelavkami pogovarja o knjigi »Ljubimec lady Chatterly«. Iz naslova knjige in pogovora razberemo, da zgodba govori o moškem in ženski, ki sta vsak v svojem zakonu obupana. Strast je tista, ki ju je združila v prepovedan spolni odnos. Uporabljeni verbalni stavki, kot je

na primer Joanin: *»/.../ to je še en dokaz, da zakona večina ne jemlje resno,«* nakazujejo na drastične spremembe na področju spolnih zvez, ki so v šestdesetih postale bolj svobodne in so vključevale zunajzakonske spolne zveze. Prek primera Joan na nek način opravičuje tudi sebe in svoja dejanja, saj je, prav tako kot literarna junaka, v spolnem odnosu s poročenim moškim.

V **peti epizodi** (34:00–34:55) Peggy ugotovi, da ima Don ljubico in to zaupa Joan, ki ji svetuje, naj se ne vtika v njegovo zasebno življenje. Peggy pri tem sedi za pisalno mizo, Joan pa s prekrižanimi rokami v naročju stoji nad njo. Zaradi visokega kota snemanja na gledalca učinkuje avtoritativno. Peggy pravi, da je služba tajnice čudna, Joan pa ji odgovori: *»Ampak je najboljša.«* Pri tem je Joan prikazana v velikem planu, s katerim se percepcija gledalca usmeri na njene emocije, ki izražajo prepričanje in strast v izrečeno. Iz primera je razvidno, da Joan ne govori o službi tajnice v smislu pisarniškega dela, ki ga opravlja, ampak se nanaša na druge koristi, ki jih je deležna kot tajnica, saj je hkrati tudi ljubica šefa oglaševalske agencije.

V **šesti epizodi** zasledimo Joan v vlogi ljubice (12:08–16:02). Prizor se prične, ko šef oglaševalske agencije Roger leži v postelji hotelske sobe in Joan razlaga o svoji družini. Čeprav je premožen, v zasebnem življenju ni srečen. Poleg verbalne govornice to potrdi njegovo dejanje, ko objame Joan in ji zaupa, da je bilo zanj to leto najlepše. V prizoru je veliko telesnih stikov, ki prispevajo k intimnemu vzdušju naracije. K vzdušju prispeva tudi montaža s fokusom na Joaninih bokih, prsih in vratu. Ko se ponovno dobita v hotelski sobi, je Joanina vloga seksualnega objekta in ljubice nakazana z uporabo oblačil (tigrast plašč in rdeča obleka) in diskurzom, saj omenja druge moške (38:49–40:42). Roger ljubosumno odgovori: *»Revež si ni mogel pomagati. Ziblješ se po pisarni kot veličastna ladja.«* Pozornost je s kadriranjem in bližnjim planom usmerjena na Joanino telesno govorico, ki naraciji doda seksualno vzdušje. Ko se poljubljata pa je uporabljen veliki plan, s katerim je gledalcu njuna intimnost še bližje.

Joan v prvi sezoni serije predstavlja neporočeno žensko, ki je neobremenjena z družinskim življenjem in skrbjo za gospodinjstvo. Svojo osebno izpopolnitev je zato našla v podobi zapeljivke in ljubice bogatega šefa. Prek naracije je razvidno, da v vlogi spolnega objekta uživa, saj prek nje občuti zadovoljstvo.

### **5.2.3 Lik Betty Draper: podoba ženske v vlogi gospodinje**

Tretja podoba ženske v vlogi gospodinje je žena Dona Draperja **Elizabeth – Betty**. V preteklosti je bila ambiciozna in je imela uspešno manekensko kariero, po poroki in rojstvu

otrok pa je postala nezadovoljna gospodinja (Mad Men 2007). Prikazuje podobo ženske, ki ima vse, kar bi si lahko želela, a kljub temu hrepeni po nečem višjem. Sooča se z razpetostjo med lastnimi cilji in željo po karieri ter s pričakovanji družbe, ki jim mora ustreči, kot mati in gospodinja. Pri analizi lika Betty se bom osredotočila na prizore iz druge, četrte, sedme in devete epizode prve sezone.

V **drugi epizodi** (00:39–04:00) spoznamo Betty, zadnjo analizirano podobo ženske. V prizoru Betty in Don večerjata z Donovim šefom in njegovo ženo. Na podlagi scenografije razberemo, da je dogajanje postavljeno v prestižno restavracijo. Ženske so oblečene v večerne obleke in nosijo nakit, moški pa so v smokingu. Naracija z vizualnimi elementi in glasbo nakazuje na uživaško vzdušje šestdesetih. Uporabljeni bližnji plan snemanja gledalcu približa čustveno zaznavanje likov, ki so nasmejani in zadovoljni. Ko ženski odideta v toaleta opazimo, da je plan kamere izostren na Bettyjinih tresočih rokah. Iz pogovora razberemo, da ima težave z otopelostjo rok že dalj časa. Meni, da vir njenih težav izhaja iz razpetosti med skrbjo za družino in gospodinjenjem. Njena zaskrbljenost je prikazana tudi vizualno, z izostritvijo obrazne mimike v velikem planu.

V naslednjem prizoru druge epizode vidimo Betty, ki vozi avto, in slišimo otroški smeh (14:35–15:40). Tu gre za uporabo tehnike »voice-over«, saj šele čez čas vidimo nasmejana otroka. Prisotni sta tehnika »sound-on« (slišimo zvok avtomobila in hkrati vidimo osebo, ki ga vozi) in tehnika »sound-off« (petje ptic, ki jih v kadru ne vidimo). Uporaba različnih zvočnih tehnik prispeva k razvoju dogodkov in vzdušju v naraciji. Sprva glasba in kadriranje ustvarita vzdušje zasanjane naracije, ki se postopoma razvije v dramatično vzdušje (kamera je fokusirana na njene prste, ki so ji ponovno otrpnili, glasba ni več umirjena). Vrh naracije je dosežen, ko Betty zapelje s ceste in povzroči nesrečo. Za analizo je primer pomemben, ker se seznanimo s podobo ženske, ki se sooča s psihičnimi nestabilnostmi. Med leti 1957 in 1967 je številne gospodinjke doletela duševna stiska, zaradi česar se je v tem obdobju uporaba antidepressivov in pomirjeval povečala za 80 odstotkov (Balint v Oakley 2000, 248).

Zaradi pojava gospodinjske bolezni so številne ženske menile, da potrebujejo pomoč specialista. V drugi epizodi (17:17–20:35) o obisku psihiatra razmišljata Betty in Don. Prizor se odvija v domači hiši, ki zaradi prostorskih objektov predstavlja primerno okolje za zasebni pogovor. Iz diskurza razberemo, da je Betty zaradi nesreče še vedno pretresena (ton in višina glasu nakazujeta na živčnost). Na gledalčevo percepcijo dodatno vpliva kadriranje, prek katerega sta Bettyjina telesna govorica in obrazna mimika izrazitejši. Don sprva govori z

nižjim tonom, ki deluje avtoritativno in pomirjajoče. Ko Betty omeni, da bi obiskala psihiatra, se spremenita višina njegovega glasu in telesna govorica, zaradi česar deluje nervozno in agresivno. Donova reakcija nakazuje na to, da ima glavno besedo v družini in s tem nadzor nad ženinim zdravljenjem. Pogovor se nadaljuje v spalnici (20:38–22:52). Don pokaže razumevanje do svoje žene, hkrati pa se sprašuje, ali je obisk psihiatra sploh smiseln: *»Vedno sem mislil, da greš k psihiatru, če si nesrečen. Če pa pogledam tebe, vse to, njiju, pomislim - si ti nesrečna?«* Betty mu odgovori: *»Seveda sem srečna ... Kar misliš, da bo najboljše.«* Njena obrazna mimika s prisiljenim nasmeškom v velikem planu nakazuje na to, da je negotova. Prizor se zaključi s prikazom Betty v velikem planu, pri tem na njenem obrazu vidimo nezadovoljstvo. Betty zaznavamo kot žensko, ki je odvisna od mnenja in finančne podpore svojega moža, zaradi česa ga upošteva in se mu podredi.

Takratna družba je narekovala, da naj bi se ženske izpopolnile v vlogi žene, matere in gospodinje, a mnoge so se srečevale z nezadovoljstvom, ki si ga niso znale pojasniti. Trpele so zaradi problemov z nevrotičnostjo in depresijo (Friedan 2001, 57–64). *»Svoje nezadovoljstvo so bile prisiljene prikrivati s pritajenimi oblikami, kot so pretirana čustvenost, histerija in labilnost«* (Oakley 2000, 246).

V **sedmi epizodi** (00:38–1:50) med Donovim pogovorom s psihiatrom izvemo, da je Betty preobremenjena in da se spopada z otroškimi čustvi. Ko Betty v **četrty epizodi** (34:18–35:43) obiše psihiatra, opravlja sosedo Helen, ki se je pred kratkim preselila v ulico. Skrbi jo, da je Helen razpeta med delom in gospodinjenjem ter se zaradi tega ne more posvetiti otrokoma. Primer prikazuje podobo izčrpane gospodinje, preobremenjene z vsakodnevnimi skrbmi.

Betty se kot gospodinja sooča z razpetostjo med pričakovanji družbe in z željo po osebnem uspehu. Primer razpetosti je prikazan v **deveti epizodi** (02:38–04:32), ko v gledališču sreča Jima Hobarta, ki jo povabi k sodelovanju pri kampanji Coca Cole. Spoznanje, da želi biti več kot le gospodinja, zaupa svojemu možu (15:15–16:50). Prizor se prične v jedilnici družine Draper, kjer je njena zainteresiranost za delo nakazana z uporabo bližnjega plana, v katerem sedi za mizo in prebira modno revijo Vogue. Iz narativnega diskurza v nadaljevanju razberemo, da v sodelovanju pri kampanji vidi osebno priložnost. Pripravljenost za delo potrjuje tudi njena obrazna mimika in telesna govorica. V naslednjem prizoru epizode (26:52–27:14) je Betty prisotna na snemanju kampanje. Vesela instrumentalna glasba v ozadju in njen smeh nakazujeta na to, da jo delo osrečuje.

V **sedmi epizodi** (08:03–15:56) Don na večerjo najavi Rogerja. Ko prideta, jima Betty postreže meso, sama pa je le zelenjavo, saj ima mesa premalo. Roger ob pogledu na njen krožnik pripomni, da ima njegova žena knjižico, v kateri so napisane kalorije. Bettyjin odgovor: »*Mogoče hoče biti lepa zate,*« v prizoru deluje kot verbalni namig, s katerim avtor serije ponovno nakaže na vlogo takratne gospodinje: »Izjemna skrb za zunanji videz in čistost doma sta nekaj, kar je zajeto že v samem položaju žensk kot gospodinj« (Oakley 2000, 110).

Betty v seriji predstavlja podobo nesrečne gospodinje, saj je razpeta med pričakovanji družbe, ki jim mora ustreči, in lastnimi željami. V vlogi materinstva in gospodinjenja očitno ne čuti osebnega zadovoljstva, saj srečo občuti prek dela v modni industriji. Uteleša žensko, ki se prek iskanja lastne identitete v delu tiho upira finančno-družbeni odvisnosti od moža.



## 6 SKLEP

V diplomski nalogi sem preučevala, kako je prikazana vloga ženske v seriji *Mad Men*, ki predstavlja rekonstrukcijo načina življenja ameriške družbe v 1960ih. Zgodba je v seriji organizirana na podlagi definicij ženskosti oz. moškosti ter njihovih spolnih vlog. Pri raziskovanju sem se osredotočila na analizo glavnih ženskih likov. Peggy v seriji predstavlja podobo ženske, ki se bori za kariero, Betty podobo nezadovoljne gospodinje, Joan pa podobo zapeljivke, v iskanju identitete prek spolnosti.

Prek analize sem preverjala veljavnost teze *»V seriji Mad Men je prikazana odvisnost od moških evidentna«*.

Na podlagi interpretacije analize lahko tezo potrdim, saj se je izkazalo, da so vsi trije ženski liki odvisni od moških. Peggyjina odvisnost od moških se kaže skozi podrejeno-nadrejeni položaj na področju dela, kjer je kot tajnica podrejena zahtevam moških na višjih položajih. Joan predstavlja podobo samske ženske, ki nima drugih ambicij od iskanja zadovoljstva prek spolnosti. V tem smislu je odvisna od moških v vlogi ljubice, saj preko te vloge išče spolno identiteto. Podoba Betty predstavlja odvisnost od moških na več področjih. Kot gospodinja je finančno odvisna od moža, saj sama ne služi denarja. Na družbeno odvisnost nakazuje njena idealistična podoba (skrb zase, dom in družino), s katero sledi merilom takratne družbe. Na duševnem področju pa je odvisna od profesionalne pomoči psihiatra.

Na enak način sem preverjala ustreznost druge teze *»Ženske so v seriji Mad Men definirane skozi moškega in predstavljene v de-privilegiranem položaju, kot manjvredne v primerjavi z njimi«*.

Pri Peggy se je teza izkazala za delno pravilno. Na začetku je Peggy v primerjavi z moškimi v de-privilegiranem položaju na področju dela, saj podcenjujejo njene sposobnosti za opravljanje del, ki so jih do tedaj opravljali samo moški (npr. pisanje reklamnih besedil). V zadnji epizodi, jo šef poviša v mlajšo tekstopisko, s čimer se njena vloga približa enakopravnemu položaju z moškimi.

Joan je definirana prek moških v smislu objekta poželenja, saj predstavlja žensko, ki z zapeljevanjem išče pozornost moških. Njena vloga seks simbola je v seriji ves čas v ospredju, pri čemer njena vloga tajnice ni relevantna in je s tem manjvredna. Definirana je kot ljubica, ki šefu nudi spolne usluge in osebno zadovoljstvo. Na podlagi ugotovitev lahko veljavnost teze za Joan potrdim.

Teza se je izkazala za pravilno tudi pri Betty, saj je kot gospodinja definirana skozi svojega moža. V družini je njena vloga s finančnega vidika manjvredna, saj je mož tisti, ki domov nosi denar. V seriji se sicer za kratek čas znebi okov finančne manjvrednosti, ko kot manekenka zasluži nekaj denarja. Kljub temu pa ima mož avtoritativno vlogo v družini, zato je njena vloga manjvredna tudi v družbenem smislu (upošteva njegovo mnenje in se mu podreja).

V diplomski nalogi sem ugotovila, da reprezentacija spola v seriji vpliva na zaznavanje ženskosti pri občinstvu. Na podlagi analize glavnih ženskih likov se je namreč izkazalo, da je rekonstrukcija ženskosti v seriji prikazana skozi stereotipno in ideološko razumevanje vloge ženske v obdobju 1960ih.

## 7 LITERATURA

1. Balint, Michael. 1970. *Treatment or Diagnosis: A Study of Repeat Prescriptions in General Practice*. London: Tavistock Publication.
2. Benston, Margaret. 1969. *The political economy of women's liberation*. Boston, MA: New England Free Press.
3. Benet, Mary Kathleen. 1972. *Secretary: An Enquiry into the Female Getto*. London: Sidgwick in Jackson.
4. Berger, Arthur Asa. 1997. *Narrative in popular culture, media and everyday life*. London: Thousand Oaks.
5. Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
6. Chatman, Seymour Benjamin. 1980. *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. London: Cornell University Press.
7. --- 1999. New directions in Voice-Narrated Cinema. V *Narratologies: New perspectives on Narrative Analysis*, ur. David Herman, 315–339. Columbus: Ohio State University Press.
8. DuBois, Ellen Carol. 1978. *Feminism and suffrage: The Emergence of an Independent Women's movement in America, 1848–1869*. New York: Cornell University.  
Dostopno prek: Google Books.
9. Dudley, Andrew. 1984. *Concepts in film theory*. Oxford and New York: Oxford University Press.
10. Friedan, Betty. 2001. *The Feminine Mystique*. New York: Norton.
11. Hall, Stuart. 2007. *Representation: Cultural representation and Signifying Practices*. London: Sage Publications.
12. *IMDB*. 2015. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0804503/> (21. avgust 2015).
13. Jackson, Stevi in Sue Scott. 1996a. *Feminism and sexuality: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

14. --- 1996b. Sexual skirmishes and feminist factions: Twenty-Five Yers of Debate on Women and Sexuality. V *Feminism and sexuality: A reader*, ur. Stevi Jackson in Sue Scott, 1–31. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
15. Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
16. Lacey, Nick. 1998. *Image and representation: Key concepts in media studies*. New York: Palgrave.
17. *Mad Men*. 2007. Analiza prve sezone televizijske serije Mad Men (julij–oktober). Los Angeles: Lionsgate Television.
18. Mcdonald, Myra. 1995. *Representing women: Myths of Femininity in the Popular Media*. New York: Edward Arnold.
19. --- 2003. *Exploring Media Discourse*. New York: Oxford University Press Inc.
20. Oakley, Ann. 2000. *Gospodinja*. Ljubljana: Založba /\*cf.
21. --- 2005. *The Ann Oakley reader: gender, women and social science*. Bristol: Policy.
22. Rielly, Edward. 2003. *American popular culture through history: The 1960s*. Dostopno prek: Google Books.
23. Sorokin, Pitirim A. 1956. *The American Sex Revolution*. Boston, Massachusetts: Porter Sargent publisher.
24. Thrall, William Flint in Adison Hibbard. 1936. *A Handbook to Literature*. New York: The Odyssey Press.
25. Warhol, Robyn R. 1999. Guilty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies. V *Narratologies: New perspectives on Narrative Analysis*, ur. David Herman, 340–355. Ohio State University Press.