

## ***Blickens politik – genus, sexualitet och rörliga bilder***

kursuppsats, ht 2007, Kira Carpelan

### **Inledning**

Jag har sett likheter mellan begreppen camp och counter cinema och ska försöka beskriva det genom att använda filmexempel från Jane Campions *Pianot* (1993). Både camp och counter cinema är uttryck för en kritisk attityd och en slags strategi för motstånd mot den traditionella filmberättelsen som bygger på heteronormativa konventioner om manliga respektive kvinnliga positioner och funktioner i ett narrativ. Båda begreppen använder filmmediets starka förhållande till lusten att se – skopofili – men sviker de traditionella förväntningarna genom att uppmuntra en annan slags lust (camp) eller skapa en olust (counter cinema). Båda begreppen uppstod i grupper med anknytning till mänskliga fri- och rättighetsrörelser i början av 1970-talet.

Det finns skillnader i tillämpningen av dessa attityder/strategier och det är framförallt när det gäller användandet respektive avsaknaden av humor. Denna skillnad utmanar min tes om de båda begreppens gemensamheter men jag ser det som att de är kompletterande i sin relation till varandra snarare än överlappande och jag ska försöka redogöra för hur jag menar. Anledningen till att jag fastande för just *Pianot* har med denna kompletterande funktion att göra. Jag uppfattar filmen som ett exempel på counter cinema som i vissa stycken även är camp.

Först kommer jag att beskriva hur jag utifrån det som tas upp i kurslitteraturen definierar camp och counter cinema. Sedan kommer jag att göra en analys av *Pianot* med hjälp av de båda begreppen och då särskilt se på karaktärsskildringarna i filmen som jag menar ger de tydligaste exemplen i läsningen av *Pianot* både som motfilm och camp. Till slut gör jag en sammanfattning där jag drar slutsatser gällande den kompletterande egenskapen hos begreppen camp och motfilm i relation till *Pianot*.

### **Camp**

Camp är en viss slags sensibilitet. Det är ett begrepp som bottnar i ett allvar med starka känslor i kombination med ett ironiskt avståndstagande genom överdriven teatraliskhet och en kärlek till det artificiella. Camp kan även vara en form av

maskerad eller performativitet.<sup>1</sup> Enligt Jack Babuscio är det en sensibilitet man besitter som homosexuell: ”a perception of the world which is colored, shaped, directed, and defined by the fact of one’s gayness.”<sup>2</sup> Men han beskriver det också som ”a creative energy reflecting a consciousness that is different from the mainstream” och öppnar därmed möjligheten för en heterosexuell betraktare att vara eller ha camp. Han understryker att det handlar om en *relation* mellan handlingar, individer, situationer och homosexualitet. Det betyder att personerna ifråga som är eller har camp inte med nödvändighet själva måste vara homosexuella. Jag har valt att utgå från denna beskrivning av camp och inte Moe Meyers mer restriktiva tolkning som kräver att camp enbart kan skapas av queera personer. All icke queer camp är endast spår av camp, menar han.<sup>3</sup> Jag skulle kunna stå ut med att kalla min läsning för ett spår av camp men för enkelhetens skull har jag valt att benämna det jag hittar som kort och gott camp, och stöder mig därmed på Jack Babuscios och Susan Sontags definitioner.

Babuscio definierar camp utifrån fyra egenskaper: ironi, estetisering, teatralitet och humor.<sup>4</sup> Indelningen bygger på de punktvis presenterade definitioner Susan Sontag gör i sin essä från 1964, ”Notes on ’Camp’”, i *Against Interpretation, and Other Essays*.<sup>5</sup> Ironi är huvudämnet för camp och beskrivs som ”any highly incongruous contrast between an individual or thing and its context or association.”<sup>6</sup> Den vanligaste av dessa kontraster är den mellan maskulint och feminint. För att göra ironin effektiv krävs formgivning och där fyller estetiseringen en funktion genom att tillhandahålla arrangemang, timing och ton.<sup>7</sup> Babuscio använder som exempel ett citat från Oscar Wilde som han anser tydliggör ett typiskt drag hos camp, nämligen dess ”opposition to puritan morality”<sup>8</sup>. Han menar att camp är subversivt genom

---

<sup>1</sup> Meyer, Moe, "Reclaiming the Discourse of Camp" ur *Queer Cinema the Film Reader*, red. Harry Benshoff, Sean Griffin, (New York: Routledge, 2004), s. 140

<sup>2</sup> Babuscio, Jack, "Camp and the Gay Sensibility" ur *Queer Cinema the Film Reader*, red. Harry Benshoff, Sean Griffin, (New York: Routledge, 2004), s. 121

<sup>3</sup> Meyer, Moe, "Reclaiming the Discourse of Camp" ur *Queer Cinema the Film Reader*, red. Harry Benshoff, Sean Griffin, (New York: Routledge, 2004), s. 140

<sup>4</sup> Babuscio, Jack, "Camp and the Gay Sensibility" ur *Queer Cinema the Film Reader*, red. Harry Benshoff, Sean Griffin, (New York: Routledge, 2004), s. 122

<sup>5</sup> Sontag, Susan, "Notes on 'Camp'", ur *Against Interpretation, and Other Essays*, (New York: Delta, 1967), s. 275-292

<sup>6</sup> Babuscio, Jack, "Camp and the Gay Sensibility" ur *Queer Cinema the Film Reader*, red. Harry Benshoff, Sean Griffin, (New York: Routledge, 2004), s.122

<sup>7</sup> Ibid., s. 123

<sup>8</sup> Ibid.

användandet av estetik och hänvisar till Susan Sontag som skriver: "Camp is solvent of morality. It neutralises moral indignation."<sup>9</sup> Estetiseringen är också till för att öka lusten att se. "Camp aims to transform the ordinary into something more spectacular. [...] it signifies performance rather than existence."<sup>10</sup> Estetiseringen gör förvandlingen möjlig att tro på och resultatet är den fjärde egenskapen teatralitet. Teatralitetens funktion är att kommentera, placera, ta upp, ifrågasätta (beroende på hur pass medveten camp vi talar om) homosexuellas 'misslyckande' att passa in i de heteronorma sociala rollerna. Teatraliteten är en del av den homosexuella erfarenheten av att försöka spela straight, s k passing (från passing for straight). Babuscio beskriver det som en konst. "The art of passing is an acting art: to pass is to be 'on stage'"<sup>11</sup>. Den sista egenskapen som enligt Babuscio tillhör camp är humor. Den hör samman med den första egenskapen ironi och fungerar som en strategi, "a means of dealing with a hostile environment and, in the process, of defining a positive identity.". Den mest förekommande sortens humor är 'bitter wit' (enkelt översatt en slags bitter kvickhet) som ger uttryck åt en underliggande fientlighet och rädsla.<sup>12</sup> Trots att humor är en förutsättning för camp är det viktigt att notera att det dock endast är det som tas upp på stort allvar som kan vara camp. Babuscio citerar en av karaktärerna i en Christopher Isherwood-roman: "You can't camp about something you don't take seriously; you're not making fun *of* it; you're making fun *out* of it."<sup>13</sup> Susan Sontag menar detsamma och skiljer dessutom mellan naiv och medveten camp. Hon menar att det förstnämnda är mer tillfredställande och äkta, och att den mer äkta formen av camp kräver ett uttryck som bottnar i ett stort allvar. "Pure Camp is always naïve. [...] The pure examples of Camp are unintentional; they are dead serious."<sup>14</sup> Hon menar till och med att medveten camp inte tjänar sitt syfte och nämner *All About Eve* som ett exempel på misslyckad medveten camp.<sup>15</sup>

---

<sup>9</sup> Babuscio, Jack, "Camp and the Gay Sensibility" ur *Queer Cinema the Film Reader*, red. Harry Benshoff, Sean Griffin, (New York: Routledge, 2004), s.123

<sup>10</sup> Ibid., s. 124

<sup>11</sup> Ibid., s. 125

<sup>12</sup> Ibid., s. 127

<sup>13</sup> Ibid., s. 128

<sup>14</sup> Sontag, Susan, "Notes on 'Camp'", ur *Against Interpretation, and Other Essays*, (New York: Delta, 1967), s. 282

<sup>15</sup> Ibid.

## Counter-Cinema

Claire Johnston skriver i sin essä *Women's Cinema as Counter-Cinema*<sup>16</sup> att stereotypiseringen av kvinnor i film är konsekvensen av en medveten mytbildning kring kvinno-karaktärer i det klassiska Hollywood-dramat. Syftet har varit att bevara en sexistisk ideologi verksam och osynlig (därmed uppfattad som naturlig) i och genom filmindustrin. Verktuget med vilket myten upprätthållits har varit ett realistiskt bildspråk som fått betraktaren att inte ifrågasätta det hon ser utan uppfatta det som en sannolik och trovärdig bild av verkligheten. Bilden av kvinnor som presenterats med hjälp av denna myt har varit en representation av kvinnan så som hon uppfattas av en manlig blick, som ett objekt för sexuell njutning och/eller en fetisch. Här ansluter sig Claire Johnston till Laura Mulveys analys som bygger på Jaques Lacans psykoanalytiska teorier rörande identifikation i det s k spegelstadiet samt Christian Metz' koppling mellan film och skopofili (lusten att se) som sexuell, där hon gör gällande att kvinnor i film har funktionen av passiva objekt som tillfredställer begäret hos en manlig blick.<sup>17</sup>

Beviset för att mytbildningen skett genom medvetna val av regissören (eller någon annan individ som har kontrollen över filmens tillblivelse) och inte som en konsekvens av utomliggande eller i mediet inbyggda faktorer (t ex som följd av en nödvändighet för att erhålla ett effektivt berättande som det hävdas av Erwin Parnofsky i ett inledande citat i Claire Johnstons essä) finns i Auteur-begreppet, vilket importerades från Frankrike på 1950-60-talen och annammades av Hollywood i syfte att upphöja filmen till en egen konstart. Idén om auctoren förutsätter att filmen blir till genom temperamentet hos ett subjekt. Detta kan ske medvetet eller omedvetet men oavsett vilket är huvudsaken den att en film i och med detta inte längre ses som en industriell produkt utan som ett konstverk. Därmed blir det möjligt att tala om intentionalitet i samband med film. Det är denna idé om intentionalitet som Claire Johnston resonerar utifrån då hon kallar kvinnliga regissörers filmer för motfilmer. Genom att till exempel medvetet förstöra den manliga blickens möjlighet till sexuell njutning med hjälp av bilden av kvinnan som objekt bjuder kvinnliga regissörer genom sina filmer den regerande manliga normen i Hollywood ett aktivt motstånd. De

---

<sup>16</sup> *Feminist Film Theory, A Reader*, red. Sue Thornham, (Edinburgh University Press, 2005), s. 32

<sup>17</sup> Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" ur *Feminist Film Theory, A Reader*, red. Sue Thornham, (Edinburgh University Press, 2005), s. 58-69

skapar en counter-cinema. Bland de verksamma medlen för att bryta mot realismen nämner Johnston fragmentarisering (bygger på Eisensteins teorier om montage som revolutionär metod), ikonografi (användande av stjärnskådespelare) och överdriven komedi.<sup>18</sup> Genom fragmentarisering tar man sönder det begärda objektet eller fetishen och omöjliggör en tillfredställelse för den manliga blicken. Med hjälp av ikonografi kan man skapa en distans mellan karaktären och tecknet kvinna och på så sätt göra tecknet och hela den sexistiska strukturen synlig och möjlig att kritisera. Komedin fungerar på liknande vis som när man använder ikonografi. Genom att göra karaktären absurd synliggörs tecknet.

### **Handlingen i *Pianot***

Handlingen i *Pianot*<sup>19</sup> kan beskrivas på många sätt. Det är ett drama som är överlastat med symbolik. Jag upfattar även många referenser till andra kända berättelser. Men kort beskrivet handlar det om en kvinna som blir bortgift till en man som inte förstår henne. Kvinnan som heter Ada har sedan sex års ålder inte talat. Vid samma tid i hennes liv då hon slutade tala började hon spela piano och pianot är hennes viktigaste ägodel och uttrycksmedel. Hon berättar i en inledande voice over monolog att hon inte ser sig själv som stum eftersom hon har sitt piano. Ada har också en dotter, Flora, som är i sex till åttaårsåldern född i ett tidigare äktenskap. Berättelsen utspelar sig på Nya Zeeland på 1850-talet. Mannen som Ada blivit gift med heter Stewart. Han är nybyggare och bor i ett träsk tillsammans med en lite grupp vita Nya Zeeländare i närheten av en större grupp Maorier. Mittemellan de båda lägren lever Baines som är hälften maorier och hälften vit. Baines är Stewarts närmaste anställd/affärskollega (ibland det ena ibland det andra). Han är den som inser hur värdefullt pianot är för Ada och köper det av Stewart för att på så sätt få möjligheten att närma sig Ada. Baines fru bor i England. Baines och Adas överenskommelse övergår i en kärleksrelation och leder till ett svartjokedrama där Stewart till sist måste inse sitt nederlag och låta Ada och Baines resa sin väg. När de lämnar stranden står pianot fastsurrat, tungt och klumpigt, mitt i kanoten. När de kommit en bit ut säger Ada att hon vill att man häver pianot över bord. Med flit ser hon till att hon fastnar i en bit rep och slits med pianot ned i vattnet. Hon bestämmer sig efter en stunds funderande för

---

<sup>18</sup> Johnston, Claire, "Womens Cinema as Counter-Cinema" ur *Feminist Film Theory, A Reader*, red. Sue Thornham, (Edinburgh University Press, 2005), s. 33

<sup>19</sup> Jane Campion, *The Piano* (1993)

att leva och gör sig fri och simmar upp. I slutscenen ser vi Ada som går fram och tillbaka på en somrig veranda och övar sig i att tala. Baines är där.

Jag nämnde ovan att jag ser många referenser till andra berättelser i *Pianot*. Den tydligaste, som hör samman med miljön och karaktärernas förhållande till varandra, är Shakespeares *Stormen*. En läsning av *Pianot* skulle kunna vara som en parafraas på *Stormen* där Stewart är en fåfång och mindre begåvad Prospero, Baines en något intelligentare Caliban, Ada är Miranda och Adas dotter är Ariel. (Som i scenen då hon som den lilla dödsängeln springer över kullarna med pianotangenten till Stewart medan det återigen blåser upp till storm.) Den fåfänga kampen mot naturens krafter, Maorierna som Stewarts underhuggare, *Stormen* som inleder Adas och dotterns vistelse på ön (man kan anta att det är en ö men det framgår inte tydligt och har heller inte så stor betydelse) samt karaktärernas komplicerade relationer av beroende och bedrägerier, spel och passioner, påminner starkt om handlingen och persongalleriet i *Stormen*. Musiken understryker det med att spela rollen som luftandarna och nymferna genom hela filmen. Men det finns fler referenser och dessutom två mycket tydliga exempel på (olycklig eller misslyckad) fiktion i fiktionen. Den första är när dottern Flora berättar sin påhittade historia om hur hennes pappa dog för den förskräckta höns-tanten och vi får se en illustration av hennes berättelse i form av en animerad barnteckning. Den andra är den lilla teateruppsättningen som gruppen av vita Nya Zealändare gör för hela församlingen som urartar till fars när maorierna i publiken tar spelet bokstavligt och anfäller scenen.

### **Adas karaktär**

När filmen börjar berättar Ada att hon inte vet varför men att hon helt plötsligt vid sex års ålder slutade tala. Hennes karaktär är ett barns och rösten vi hör i voice over som hon presenterar som sin inre röst kunde vara rösten hos ett barn. Under filmens första fem minuter får vi se Ada i situationer där hon är självupptagen och världsfrånvärd likt ett litet barn. Hon spelar på sitt piano mitt i natten och blir tillrättavisad (med en blick) av sin faders husa. Efter att hon och hennes dotter blivit ilandsatta på stranden där de ska hämtas av Stewart märker Ada inte att dottern ligger och kräks utan står istället hänförd inför det okända landskapet, men så snart hon hör att hennes piano bärs iland skyndar hon fram för att se till att det inte kommer till skada. Hon är slutligen oförsämd och avvisar sjömannen som oroar sig för hur de ska klara sig i

ovädret utan skydd ända till dess att Stewart kan komma och hämta dem. Det finns genom filmen många fler exempel på att Ada inte är en vuxen människa. Hon tar sällan en vuxen människas ansvar och beter sig ofta som om vad hon gjorde var upp till henne enbart. Jag uppfattar att hela hennes sätt uttrycker ett motstånd mot att delta i världen, familjen och samhället. Stewart kommenterar hennes kortväxthet och säger till Baines att hon verkar ha stannat i växten.

### **Stewarts karaktär**

Första gången vi möter Stewart är i djungeln på natten när han med sitt följe av Maorier som skall hjälpa till att bära Adas koffertar plötsligt stannar för att se på det lilla inramade fotgrafiet han har av Ada. När han ser det får han impulsen att ta av sig sin höga leriga hatt och kamma sin flottiga lugg. Baines undrar om det här betyder att de skall stanna och ta en paus. När Stewart inte svarar ropar Baines åt de övriga i gruppen att de stannar en stund. Just när alla i gruppen vänt om på stigen för att samlas och ta en paus sätter Stewart på sig sin leriga hatt och säger förvånat och irriterat att ”Vi måste fortsätta!” som om han inte inser att det är han själv som orsakat stoppet. I nästa scen där Stewart kommer fram till stranden ackompanjeras han av en melodi som påminner om cabaret eller musiken till en commedia dell arte-föreställning. Han går i täten för sitt följe bärare som kommer efter på en lång rad för att hämta Ada, hennes dotter och deras saker. I en bild då vi ser honom förklara för Ada varför pianot inte kan tas med till bostället blir han parodierad av en Maori-man, med lika hög hatt gjord av flätade palmbad, som härmar Stewarts minspel och rörelser. Ada blir även hon i följande klipp imiterad av en maorier som står något mindre synlig ur skärpa bakom henne och härmar hennes rörelser med händerna. Jag uppfattar det som en inbjudan att se på dessa två av filmens huvudpersoner med en aning ironi.

### ***Pianot som motfilm***

I och med att Adas karaktär uppfattas som ett barns så fungerar den till en början inte som objekt för en manlig blick. Hon sover i barnets säng (tillsammans med sin dotter) och har ingen vuxen relation till Stewart. I hennes möten med Baines blir hon motvilligt till kvinna genom ett avtal rörande ägandet av pianot. Då delar publiken scenen med Adas dotter som tjuvkiikar på dem. Och vid deras andra möte, eller deras första gemensamt frivilliga kärleksmöte, har de en mycket uppenbart närvarande

manlig blick på sig, nämligen Stewart som spionerar genom springorna i väggarna och golvet. Konkretiseringen av voyeurismen i filmens narrativ genom dottern och Stewarts karaktär gör det svårt för en betraktare att inta samma position. I synnerhet som vi aldrig tidigare uppmanats att identifiera oss med Stewart. Det är alltså framför allt när Ada är en uttalad hora och klär av sig för att få tillbaka sitt piano som vi som publik kan passa på att njuta av att se henne som ett sexuellt objekt. Men frågan är om det är så njutbart då vi får det tydligt beskrivet för oss hur omoralisk och lik ett övergrepp situationen är. Här finns även några exempel på fragmentarisering som bryter realismen och förstör njutningen då vi ser endast delar av Adas kropp antingen på grund av att perspektivet är tjuvkikarens eller för att bilden är så pass inzoomad. Senare följer två scener där det könsmässigt omvända förhållandet råder. Ada tvingar sig på Stewart och förför honom utan att hysa några som helst kärleksfulla känslor för honom. Jane Campion kommenterar de två scenerna såhär:

Ada actually uses her husband Stewart as a sexual object – this is the outrageous morality of the film – which seems very innocent but in fact has its power to be very surprising. I think many women have had the experience of feeling like a sexual object, and that’s exactly what happens to Stewart. The cliché of that situation is generally the other way around, where men says things like, ‘Oh, sex for its own sake’. But to see a woman actually doing it, especially a Victorian woman, is somehow shocking – and to see a man so vulnerable. It becomes a relationship of power, the power of those that care and those that don’t care. I’m very interested in the brutal innocence of that.<sup>20</sup>

I slutändan ger Stewart upp och släpper iväg Ada med Baines. Han inser att han inte kan kontrollera hennes vilja och hennes känslor för den andra mannen. Stewart lyckas inte ta vara på sina rättigheter som Adas make och är i slutet av filmen en besegrad och förödmjukad man. Stewarts utveckling i filmnarrativet går från löjlig sprätt till bedragen förlorare. Han har inte vid något tillfälle haft makten över hur händelserna utvecklats förutom då han som hämnd hugger av Ada hennes finger. Men det blir bara det yttersta beviset för hur maktlös han egentligen är och han inser det i samma stund han försöker intala sig själv att det han gjort var nödvändigt och att han har rätt till henne. Det blir som om han samtidigt som han stympar Ada också kastrerar sig själv. Han är också rakt igenom filmen impotent. Stewart försöker våldta Ada vid två tillfällen men hindrar sig då han inser att han inte skulle stå ut med att samtidigt bli sedd av barnet (första gången ropar dottern på dem i skogen, andra gången är det Ada själv som plötsligt ser stint på honom i sin feberyrsel efter det att Stewart huggit av henne fingret). Och han verkar ha en mer avslappnad fysisk/erotisk relation med sin

---

<sup>20</sup> Campion, Jane, *The Piano*, (London: Bloomsbury, 1993), s. 136



hund som slickar honom i handen samtidigt som han ser på Ada och Baines utan att det verkar störa honom lika mycket som när Ada lite senare tar på honom. Med andra ord han är inte en karaktär typisk för en medelålders, vit, västerländsk man att identifiera sig med.

Jane Campion är ju otvivelaktigt en auteur.<sup>21</sup> Men jag vet inte om hennes intention att göra en motfilm alltid var så medveten. Oavsett vilket så har hon använt typer och stjärnskådespelare på ett sätt som gör att filmen fungerar som motfilm. Tydligaste exemplet på ikonografiseringen blir Harvey Keitels<sup>22</sup> halvblods-maori, George Baines. Scenerna mellan honom och Holly Hunter<sup>23</sup> är som tagna ur *Skönheten och Odjuret*<sup>24</sup> och deras välkända ansikten ihop med konnotationer till Disney, eller som iblan i Adas fall Buster Keaton, gör att den sexuella njutningen får konkurrens. Det finns också tydliga brott med realismen i det estetiska utförandet. Exempel är virvlande musikaliska kameraåkningar (när Ada och Flora sitter i sina klänningar som två svampar i skogen och kameran virvlar upp som ett löv ovanför deras huvuden), oväntade kameravinklar (som den där vi ser undersidan av båtskrovet i filmens inledning), ett ovanligt uttrycksfullt ljudspår (under vattnet och vinden i skogen) samt det animerade inslaget (när Flora lurar höns-tanten).

### ***Pianot som camp***

Eftersom filmen är full av stereotypa karaktärer och fördomsfulla porträtt (den fåfänga vita mannen, den omogna stumma känslostyrda kvinnan, de dumma urinvånarna, den virile vilden, de hönsiga tanterna och den tjocka skalliga prästen) ligger det inte långt bort att göra en ironisk tolkning av *Pianot*. Många gånger är det öppen komedi och med hänsyn till Sontags kommentar om ”ren” camp så är filmens campiga delar inte de uppenbart humoristiska utan snarare det som finns att hitta mellan raderna, eller i en passus. Men jag uppfattar parodierna i kombination med gravallvaret som den sortens kontrast som möjliggör en camp-läsning. Vidare finns ett exempel på den homosexuella sensibilitetens närvaro i själva filmen. Det är en udda scen där Baines är nere och tvättar tillsammans med några maorier vid vattnet och en av kvinnorna

---

<sup>21</sup> Polan, Dana, *Jane Campion*, i serien *World Directors*, (London: BFI, 2001)

<sup>22</sup> Då känd från bl a Ridley Scott, *Thelma & Louise* (1991) och Quentin Tarantino, *Reservoir Dogs* (1992)

<sup>23</sup> Hade då medverkat i bl a Steven Spielberg, *Always* (1989) och TV-serien *Crazy in Love* (1992) regisserad av Martha Coolidge

<sup>24</sup> Gary Trousdale/Kirk Wise, *Skönheten och Odjuret* (1991)

beklagar sig över att han lever som en ungarl och gör frispråkiga uttalanden om hans kön och manliga präktighet. Dessa ord kommenteras av en mycket feminin, ung maori-man poserade som en pin-uppa på en gren som lovar att rädda Baines. När Baines invänder att han har en fru lovar han/hon att rädda henne också. I likhet med maorierna som härmar Ada och Stewart i deras första möte på stranden upplever jag den här karaktären som en helt klart queer figur som är där för att förhöja filmens erotiska laddning, en antydning om att allt är möjligt för här handlar det om sex bortom alla gränser. Detta i sig blir ironiskt. De som får komma med den här sortens kommentar är kompletta clichéer. Men de kan också ses som representanter för en slags metanivå i berättelsen eller som aktörerna i ett queerigt kommentator-spår till filmen. (Jag önskar att jag kunde maori-språket för det är mycket av vad de säger som inte är översatt som om det vore det kanske skulle avslöja mer av liknande kommentarer.) I filmens narrativ uppfattar jag det dock som att scenen vid vattnet fyller funktionen att förklara Baines storslagna sexualitet och det något större och mer rättfärdigade behovet han har att tillfredsställa sin lust. Han är halv-vild och blir ju bokstavligen sjuk av åtrå. Försonande hos honom är dessutom hans varma, omtänksamma och generösa drag. Man kan säga att den sexistiska ideologin är ett med filmens handling och förklarar det mesta av vad som sker och hur karaktärerna utvecklas. Och det framställs mycket allvarligt och passionerat. Producenten Jan Chapman beskriver det väl då hon återger upplevelsen av sitt första möte med manuset till *Pianot*.

I felt terribly excited by it. It reminded me of things in my adolescence that were very strong, ideas that I had formed from reading romantic literature, that feeling that passion is all, that living for your desires is a way of taking on life to its fullest.<sup>25</sup>

Parodin står som sagt många gånger i så stark kontrast till allvaret att det slår över och blir ironiskt. Ett exempel är ett stycke dialog apropå Adas stumhet och otillgänglighet för Stewart som utspelar sig vid en te-sammankomst. Höns-kvinnan tröstar Stewart med att det ju inte finns något som är så lätt att tycka om som husdjur och att de ju faktiskt är tysta. Ett annat exempel är den överdrivna symboliken inbyggd i pianot. Pianot och Ada delar öde ända fram till filmens näst sista scen. Så länge det står kvar på stranden är Ada frånvarande och hennes tankar går till pianot i stormen. Innan pianot bärgats upp i bushen ser vi hur det står ensamt på stranden likt en kvinna i en Krøyer-målning. När Baines hämtar hem pianot till sig blir Ada också

---

<sup>25</sup> Campion, Jane, *The Piano*, (London: Bloomsbury, 1993), s. 137

hans. Innan Baines kommit lika långt med Ada ser vi honom naken gå runt pianot och ömt putsa på det. Både Pianot och Ada gör offer för kärleken till Baines. Pianot blir av med en tangent och Ada blir av med ett finger. Ytterligare exempel på parodin är hur Pakeha<sup>26</sup> invånarna är som karikatyrer. Höns-tanten till och med sprätter jord omkring sig som en riktig höna efter att hon kissat ute i bushen. Dessa små karaktärs-avslöjande gester gör teatern än tydligare. Liksom fåfängan i att bära den sortens komplicerade och smyckade klädedräkter när man klafsar runt i lera hela dagarna. Att de samlas och dricker te ur tunna målade porslinskoppar med guldkant. Att de sätter upp ett teaterstycke. Att den Benny Hill-liknande prästen fjollar sig med brudklänningen för att få de vuxna flickorna att fnittra förtjust.

*Pianot* är en genom-estetisk film. I synnerhet när det gäller fotot, kostymen och musiken<sup>27</sup>. Men det finns även i editeringen en minutiös omsorg om rytmen, och ljudmixen innehåller detaljer och nyanser som är utöver det vanliga. Trots publikframgångarna och Hollywood-produktionen skulle man tack vare hantverket kunna kalla *Pianot* för en konstfilm. Filmhantverket är genomfört med sådan noggrannhet och skicklighet att den lätt kan ses som ett konstverk. Och liksom både Babuscio och Sontag framhåller är estetiseringen en förutsättning för camp. När det gäller *Pianot* bidrar filmens utstuderade och genomförda estetik också till att skapa kontrasterna i berättelsen.

### **Sammanfattning och slutsats**

Utifrån de definitioner av begreppen motfilm och camp som jag beskrivit ovan menar jag att det är möjligt att göra en läsning av *Pianot* och finna exempel för båda dessa förhållningssätt. I sin helhet är det en film som beskriver en kvinnas (Adas) låsta position i en patriarkal ordning där hennes barnsliga och egocentrerade agerande och självvalda stumhet blir hennes sätt att revoltera mot en könsmaktordning hon inte vill leva i. Genom att vägra delta i det sociala spelet som det påtvingade äktenskapet bjuder henne bidrar hon till att ställa den ohållbara relationen till sin make på sin spets och till slut leder det till hennes frigörelse och möjlighet att som vuxen välja sitt eget liv. Hon beskriver valet hon gör att leva som något överraskande. Inte ens hon själv

---

<sup>26</sup> Maori för en vit Nya Zealändare liksom Jane Campion kallar sig själv. Campion, Jane, *The Piano*, (London: Bloomsbury, 1993), s. 135

<sup>27</sup> Michael Nymans originalmusik som redan blivit klassisk

hade kunnat tro att det var möjligt. Adas utveckling från barn till kvinna till fri (så fri man nu kunde vara på 1800-talet) kvinna sker på grund av hennes egen mäktiga instinkt att inte anpassa sig och vara normen till lags. Hon stretar emot så till den grad att hon inte ens när Stewart huggit av henne fingret vill visa omgivningen att det bekommer henne. Hon avvisar med hela sin person idén om kvinnan som tillhörande mannen och låter ingenting av det som händer henne göra henne till ett offer. Samtidigt visar hon lika tydligt just med sin vägran att foga sig utan ett uttalat missnöje, på det absurda och löjliga i mannens strävan att äga henne, liksom också hans krav på att hon skall vara tillgiven honom för det faktum att hon är hans fru. I dessa avseenden är *Pianot* ett exempel på motfilm där utvecklingen hos karaktärerna går emot det förväntade i ett klassiskt Hollywood-narrativ. Den kontrollerande manliga blicken presenteras som en patetisk, impotent voyeur. Och kvinnan som sexuellt objekt blir genom Adas motstånd inte tillgängligt på ett njutbart sätt för betraktaren.

Läsningen av *Pianot* som camp är möjlig i vissa stycken om man delar in filmens narrativ i två (möjligen tre) nivåer där den ena skildrar den mycket allvarliga berättelsen om övergrepp och förtryck och den andra visar upp en överdriven parodi av filmberättelsens samtida normer. (Den tredje nivån kunde som jag nämnde tidigare eventuellt vara ett slags queer meta-nivå bestående av maoriernas kommentarer och pantomimer.) Glappet mellan dessa båda nivåer i berättelsen skapar den slags kontrast som aktiverar camp-läsningen. Och jag vill på grund av filmens stora grundläggande allvar också hävda att det rör sig om det Susan Sontag kallar 'pure camp', en naiv omedveten camp som enligt henne är den mest effektiva formen av camp.

Min slutsats är att, som exemplen med *Pianot* visar, det är möjligt att betrakta motfilm och camp som två varandra kompletterande strategier för motläsning. De kompletterande dragen ligger i deras olika förhållande till humor. Där motfilmen innehåller öppen parodi finns den campiga ironin i en undertext (eller ett maoriskt kommentatorspår) till ett gravallvarligt skeende. I *Pianot* är båda dessa ibland aktiva samtidigt då de förhåller sig till samma slags förväntningar skapade av mainstream-berättandet.