

Campions klaver

Metaforen i *The Piano*

»Man har ikke lyst til at fortolke en film som *Piano*. Den er sikker som en drøm der blegner, hvis du skiller den ad«, har Anne Regitze Wivel skrevet om Jane Campions film.¹ Billederne skal have lov til at tale for sig selv, mener hun; at transformere dem til skriftens medium og analysens diskurs vil være som at »fiske klaveret op fra havets bund og skille det ad.«² Denne uvilje mod at erstatte billederne med ord skyldes givetvis ikke kun, at Wivel som filminstruktør nødtigt forlader eget revir. Den kan også betragtes som en solidaritetserklæring til en film, der netop med held har foretaget den modsatte bevægelse fra tekst til billeder.

Jane Campions historie er nemlig litterær i sit anlæg. Den foregår i 1800-tallets midte, der som bekendt var romanens storhedstid, og dens hovedperson, Ada, har væsentlige træk til fælles med de guvernanter, der var blandt tidens centrale litterære kvindeskikkelser. Campions heltinde er som guvernanterne ugift og må ved handlingens begyndelse forlade sin faders hjem for at føre hus for en fremmed mand. Selv om Ada oveni er enlig mor, og hederne omkring Yorkshire er skiftet ud med New Zealands regnskov, føler tilskueren sig uvægerligt hensat til Brontë-søstrenes miljø. Campion har da også selv fortalt, at hendes film er inspireret af især Emily Brontë: »Jeg føler et slægtskab mellem den type romance, Emily Brontë skildrede i *Wuthering Heights*, og denne film. Hendes opfattelse af romancen er en anden end den, vi siden har fået; for hende er den meget barsk og ekstrem, en gotisk udforskning af den romantiske strømning.«³ Alligevel er *The Piano* netop ikke en filmatisering af en roman fra forrige århundrede. Campion har ikke ønsket at frembringe en Brontë-pastiche, men derimod »at svare på disse ideer i mit eget århundrede«, som hun siger,⁴ og det gælder naturligvis også hendes valg af medie. Handlingen i *The Piano* er henlagt til det litterære 1800-tal, men filmmediet og synsvinklen er moderne.

Uviljen mod at fange en historie i skriften, netop som den har frigjort sig fra sin litterære tradition og er blevet til de storslåede billeder, man ser i *The Piano*, er altså forståelig, men frygten for, at en analyse kan få billederne til at

krakelere, er omvendt ubegrundet. Campion begyndte at arbejde med historien allerede i 1984,⁵ og filmen er et uhyre gennearbejdet værk; tværtimod at få billederne til at falde sammen og fra hinanden kan analysen afdække den usædvanlige indre sammenhæng, som præger filmens handling, tematik, psykologi og billedsprog. Således får den historisk bestemte overgang fra tekst- til billedemedie det formelle udtryk i filmen, at heltinden er stum eller rettere tavs, svarende til kvindernes manglende 'stemme' i 1800-tallets litteratur, samtidig med at Campion trods hendes stumhed kan fastholde synsvinklen hos hende med sit nutidige billedsprog. Kvinder som Ada var bragt til tavshed i deres samtid, men nutidens kvindelige instruktør kan overlade hende kamera-vinklen.

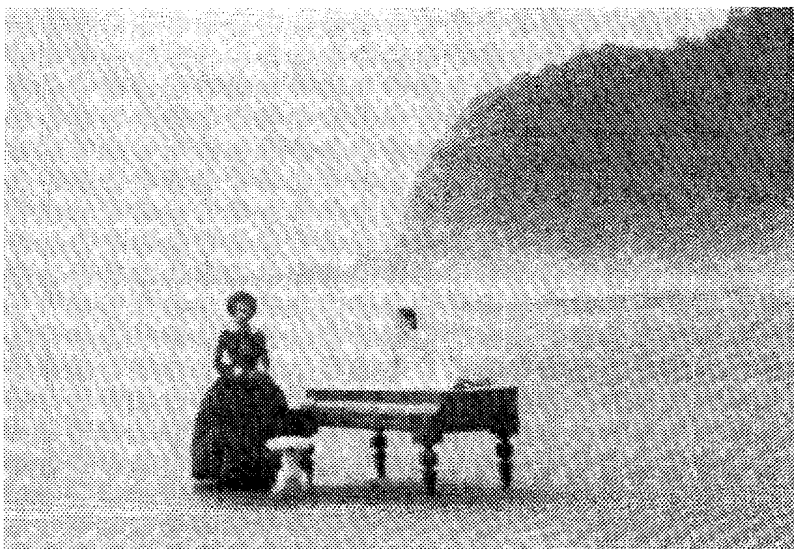
En tredje begrundelse for lysten til at lade *The Piano* tale for sig selv kunne være, at den ikke synes at behøve analyse. Filmen har alene ved sin gang over lærredet skaffet sig en enestående gennemslagskraft både hos biografgængere og kritikere, som har overvældet den med gode anmeldelser og priser.⁶ Succes'en har været så stor, at den har kunnet følges op med to bogudgivelser. Drejebogen efterfulgt af en serie interviews med de involverede udkom i 1993, og året efter blev filmen skrevet om til en roman, begge udgivelser med titlen *The Piano*.⁷ Romanen udkom hurtigt i en række lande, også i Danmark hvor den i efteråret 1994 lå på bestsellerlistens øverste pladser i 4 uger. Denne succes er endnu mere opsigtsvækkende i betragtning af, at *The Piano* er noget så sjældent og fra et feministisk synspunkt noget så forunderligt som en kvindelig instruktørs historie om en kvindeskæbne, der beskrives fra kvindens synsvinkel. Filmhistorien har kun få tilsvarende værker at fremvise på samme niveau. Umiddelbart kan jeg ikke komme i tanke om andre end Margarethe von Trottas værk, specielt *Die Bleierne Zeit* (på dansk *De tyske søstre*) fra 1981 og *Rosa Luxemburg* fra 1985.

Når von Trottas film ikke har haft samme succes som Campions, beror det dels på genren. *Die Bleierne Zeit* og *Rosa Luxemburg* er politiske film om dels RAF-terrorismen i det daværende Vesttyskland, dels en af Tysklands revolutionære hovedskikkelser, mens *The Piano* er en 'romance',⁸ ud fra et bestemt synspunkt måske tilmed et melodrama.⁹ Kærlighedshistorien i *The Piano* er unægtelig også spektakulær; den består i en handel mellem Ada og den mandlige hovedperson, Baines, hvor hun stykke for stykke blotter sig for at få sit klaver igen. Alligevel er det ikke kærlighedshistorien, men Adas livshistorie som bærer filmen. *The Piano* er en nutidig og filmisk gennearbejdet kvindelig dannelseshistorie, et svar på litteraturens dannelsesroman. Den refererer til »en sværm af den moderne kulturkritiks og filmvidenskabs yndlingstemaer«,¹⁰ samtidig med at den udfolder en historisk (re)konstruktion af kvinders sub-

ektivitet, seksualitet, socialitet og sprog, som nutidens kunst, forskning og politiske teori har gjort tilgængelig.

Denne dannelseshistorie udvikler sig på flere niveauer og i flere typer diskurser. Campions egentlige kunststykke har bestået i at få disse niveauer og diskurser til at hænge sammen, og her spiller klaveret som den gennemgående metafor en afgørende rolle. Filmens titel refererer alene til klaveret, og plakaten viser scenen, hvor klaveret står midt på stranden med Flora ovenpå og Ada ved siden. En analyse af *The Piano* må først og fremmest kunne besvare spørgsmålet om, hvad dette klaver repræsenterer. Analytikeren kommer ikke uden om at »fiske klaveret op fra havets bund og skille det ad«, som Wivel skriver. Klaveret er på forskellig vis en metafor på alle dannelseshistoriens niveauer, som tilsammen bygger historien om det moderne kvindelige subjekt op, samtidig med at historie indføres i nutidige diskussioner om kvinders identitet, kunst og forskning.

Det mest umiddelbart moderne ved filmen er i øvrigt den musik, der kommer ud af klaveret. Den er komponeret af Michael Nyman med henblik på, at Hunter selv skulle kunne spille klaverstemmen, og at den skulle frembringe en vis illusion om, hvad en skotsk kvinde i Adas situation kunne tænkes at spille.¹¹ Nyman har komponeret en enkel musik med islæt af skotske folkesange og svage Chopin-parafraaser, men tonesproget er umiskendeligt nutidigt. I en ellers onhyggeligt frembragt illusion, hvor man beundrer den historiske nøjagtighed i detaljer som sprogføring, påklædning og rekvisitter ville Nymans musik virke for moderne, som en anakronisme, hvis ikke man netop oplever, at den viser hen til den nutidige kvindebevidsthed, som er filmens egentlige tema.



Klaveret som ikon

Klaverets status, dets sammenhæng med Adas identitet, understreges fra filmens begyndelse i den korte, betydningsmættede prolog. De første billeder er taget igennem Adas udspilede fingre, som hun holder tæt op for øjnene. På lydsiden hører vi hendes stemme, en lys, spinkel lillepigestemme, give den paradoksale forklaring, at den stemme, vi hører, ikke er hendes talestemme [my speaking voice], men hendes sinds stemme [my mind's voice]. Hun fortæller, at hun samme dag pr. brev er blevet gift med en mand, som ikke har noget imod hendes stumhed. »Det mærkelige er, at jeg ikke tænker på mig selv som tavs [silent]«, fortsætter stemmen på lydsiden, mens vi ser Ada bevæge sig hen over billedfladen, »det er på grund af mit klaver«, siger hun og når samtidig frem til et stort flygel, som står halvt lukket inde i en brædekasse, hvorpå der står New Zealand. Kassens låg står op ad væggen klar til at blive lagt på, men endnu er instrumentets tastatur tilgængeligt, så Ada kan sætte sig og spille. I det hun begynder, standser talen på lydsiden; tonerne afløser uden overgang »hendes sinds tale«. Kort efter kommer et ældre kvindeansigt til syne i en døråbning bag nogle flyttekasser. Ada standser brat sit spil og sender kvinden¹² et skarpt blik. Herfra klippes der direkte til havet ud for New Zealands kyst. Nedefra og op imod lyset ser vi en robåds lange smalle køl skære igennem vandet. Synsvinklen fra havbunden markerer allerede fra filmens første billeder den lokalitet, hvor klaverets historie slutter.

I næste scene bæres Ada, hendes tiårige¹³ datter Flora, det u håndterlige klaver, samt de øvrige kasser gennem en brølende brænding og efterlades alene på en øde strandbred for foden af nogle stejle skovklædte klipper. Ingen møder mor og datter på stranden. Ada sætter sig tæt ved klaveret, og mens Flora falder i søvn i hendes skød, lirker hun brædderne over tastaturet så meget op, at hun kan få en hånd ind til tangenterne og spille den melodi, der bliver filmens musikalske ledemotiv. I næste scene er lyset ved at forsvinde; Ada og Flora vækkes af tidevandet, som overskyller deres fødder og bærer en del af flyttekasserne med sig tilbage til havet. Flora redder sig ved at klatre op på klaveret.

Næste morgen ankommer Adas mand, Alisdair Stewart, sammen med venen George Baines og en flok maorier, der skal bære flyttegodset. Mor og datter har overnattet i et telt, bygget af Adas krinoline. Da Ada kravler ud i lyset, ses Stewarts skuffede ansigt i nærbillede: »Du er lille«, siger han, »jeg havde aldrig forestillet mig, at du ville være lille«. Straks efter bemærker han om kassen med klaveret: »Den er meget stor. Hvad er der i den – en seng?« Ligesom klaverets toner for Ada erstatter hendes stemme, synes dets størrelse også at kompensere for hendes uanselige fysiske fremtræden. Hun holder sig stadig

i nærheden af instrumentet, lægger gerne hænderne på det, så kassen metonymisk forbindes med personen, samtidig med at den metaforisk fremstår som udtryk for den store åndelige kraft, der bor i hendes lille figur. Stewarts håb om, at kassen indeholder en seng viser, at også han spekulerer i kassen som kompensation. Han håber, at Ada trods sin størrelse kan tilfredsstille hans ægteskabelige behov for seksuel tilfredsstillelse og intimitet.

Da Stewart forstår, at kassen ikke indeholder en seng eller i øvrigt noget, som kan forbindes med Adas kommende husmoderlige funktioner (»ønsker du ikke at få dit køkkentøj eller dit tøj med?«), beslutter han at efterlade den på stranden. Da det går op for Ada skriver hun på en seddel ordet: »Klaveret [The piano]«, således det første ord hun giver sin nye ægtemand. Den lille Flora, som er symbiotisk indlevet i moderens tanker og særdeles kontant oversætter hendes selvgjorte tegnsprog til daglig tale, understreger flere gange, at moderen ikke kan efterlade sit klaver på stranden, men Stewart sætter som familiens overhoved sin vilje igennem.

Herefter klippes der direkte til det sted på tilbagevejen til Stewarts hus, hvor Ada højt oppe fra klippens top kan kaste et sidste blik på sit efterladte klaver. Adas sortklædte ryg og skuldre og hendes kyses store, karakteristiske skygge afgrænser billedets venstre kant, mens vi over hendes højre skulder ser ned på den øde strandbred, hvor klaverets tillukkede kasse står ensomt foran det store hav. Billedet udpeger instrumentet som et fremmedlegeme og understreger dermed dets metaforiske funktion. På lydsiden intoneres ledemotivet i klaverstemmen, nu understøttet af et strygeorkester. Kameraet følger Adas blik og zoomer ind på klaveret; hun forsvinder fra billedet, men synsvinklen er stadig hendes, hvilket bl.a. ses af, at hendes kysebånd flere gange flager ind i billedet. Musikken, vi hører, er hendes 'sinds musik', ligesom hendes stemme i de første billeder. Klaveret fremstår som en ikon, der repræsenterer Adas stemme, sind og subjektivitet. Snart klippes der også til et meget længe holdt nærbillede af hendes ansigt, hvis øjne er fulde af sorg og længsel efter klaveret. Her knyttes filmens synsvinkel endegyldigt til Adas person.

Den længsel efter at blive hos klaveret, som Adas blik udtrykker, er hun nærved at realisere ved afrejsen tre måneder senere, hvor hun beordrer Baines til at lade klaveret skubbe over bord fra robåden, hvorefter hun selv lader sig trække med ned. Imidlertid fortryder hun og efterlader klaveret alene på havbunden. Fortolkningen af denne scene, som afslutter filmen bortset fra en kort epilogs magen til prologen, er afgørende for fortolkningen af filmen som helhed. En slutning, hvor Ada var druknet med sit klaver, havde klart nok været i logisk forlængelse af både kærlighedshistorien og dannelseshistorien, og Campion arbejdede faktisk med forskellige slutninger på manuskriptplanet. Flere analytikere mener, at Campion med den slutning, hun endeligt foretrak,

gav køb på sin hovedintention. Elaine Showalter har f.eks. sagt, at Adas kunstneriske genialitet og kreativitet er bundet til hendes seksualitet, som kun omgangen med klaveret kan forløse; uden sit originale klaver reduceres Ada til spillelærerinde.¹⁴ Harvey Greenberg mener tilsvarende, at Ada »afsværger de farlige dionysiske angreb fra sit temperament« ved at opgive klaveret.¹⁵ Selv siger Champion imidlertid, at hun er glad for, at hun forandrede slutningen: »Jeg besluttede at forsøge at følge psykologien i menneskene og finde en poetisk eller lyrisk konklusion, hellere end den oprindelige slutning med et klassisk opgør. Jeg ville ikke, at filmen skulle slutte voldeligt.«¹⁶

I tiden mellem klaverets ophold i naturen, dels på stranden, dels på havbunden, står det i to hjem på New Zealand, først hos elskerens Baines, dernæst hos ægtemanden Stewart, og markerer derved stationerne i Adas livshistorie, efter at hun har forladt sin faders hjem. Besværet med at få den umedgørlige kasse båret gennem den ufremkommelige regnskov først fra stranden til Baines hus og dernæst videre til Stewarts er det metaforiske udtryk dels for Adas indre splittelse mellem de to mænd, den rare, men også traditionsbundne og hæmmede ægtemand og den følsomme, lidenskabelige elsker, dels for Adas livshistoriske kamp for at skabe sig en social identitet, at 'bane sig vej frem' og skaffe sig mulighed for 'spille sit eget spil'.

Det kvindelige subjekt symboliseret

Prologen oplyser ikke direkte, hvorfor Ada er stum, men den giver nogle afgørende fingerpeg om, i hvilken retning en forklaring skal søges. På det første billede, hvor Ada betragter verden gennem sine fingre, sidder hun under et træ i parken omkring sin faders gods. Vi er i Skotland, der tales med skotsk accent, og vi ser senere, at der står Glasgow på klaverets kasse, hvilket betyder, at godset skal udskibes herfra.¹⁷ Gennem fingrene ser Ada Flora sidde på en pony, som nægter at rukke sig ud af stedet, skønt morfaderen af alle kræfter forsøger at trække den over plænen til morskab for barnebarnet. På lydsiden hører vi Ada sige: »Jeg har ikke talt, siden jeg var seks år gammel. Ingen ved hvorfor, end ikke jeg selv. Min far siger, det er en mørk kraft [a dark talent], og at den dag, jeg beslutter at holde op med at trække vejret, bliver min sidste«. Her forbinder billedsiden Ada, Flora og den stædige pony således, at Adas tavshed forklares som stædighed, en bevidsthedsmæssig fiksering. Flora repræsenterer Ada som barn og ponyen hendes hårdnakkede vilje. Ada har besluttet sig for ikke at bruge det almindelige talesprog for i stedet at koncentrere sig om sine to andre sprog, kropssproget i form af fingersprog og musikken i form af klaverets toner.

Disse åbningsscener synes at berette en sygehistorie om en tvangsneurotisk kvinde, hvis neurose består i en talefobi. Kostumeringen peger i samme retning. Ada er påfaldende uglamourøs, selv for en heltinde i en historisk film. Hun er klædt i sort, formentlig en slags bodsdragt for det illegitime moderskab. Korsetteringen er streng og autentisk; vi ser, hvordan korsettets øverste del presser brystet uskønt ind mod kroppen, og krinolinestativet, som giver kjolen dens flotte ydre form, fremvises ofte i al sin klodsede grimhed; det ses f.eks. ophængt på væggen i Adas værelse, eller det er det første Baines støder på, når han i de mest erotiske scener søger kontakt med Adas ben eller skød. En væsentlig detalje er håret. Campion har bemærket, at 1800-tallets kvinder tilsyneladende havde permanent fedtet hår.¹⁸ Adas hår er redt fladt ned langs hovedet og strammet sammen i fletninger på baghovedet. Ada-figuren udsender således alle de kulturelt kendte tegn på den victorianske kvinde, der har udviklet neurotiske træk ved at være spærret inde i en stram kønsrolle, som hun også afspejler i sit udscende.¹⁹

En anden række tegn må imidlertid tydes i modsat retning. Adas stemme er lillepiget, ligesom forblevet i den seksåriges toneleje, men dermed har den også beholdt sin seksårige frimodighed; desuden er udtrykket præcist og tankegangen analytisk. Når Ada spiller på sit klaver, udtrykker hun sig fri af alle hæmninger, og da den ældre kvinde afbryder hendes spil, sender hun hende et åbent, trodsigt blik. Ada er i konflikt med sin kønsrolle. Hun ligner en victoriansk kvinde eller en af hovedpersonerne i Freuds sygehistorier, men det er kun en ydre social form, som ikke formår at holde hendes kvindelige subjektivitet fangen. Reelt har hun en selvbevidsthed på højde med den moderne kvindeforsknings analyse af victoriatidens kvinder og kritik af Freuds kvindebilleder, kort sagt en selvbevidsthed på niveau med filmens (kvindelige) tilskueres. Det forklarer også den betagende natscene på stranden, hvor de uafhængte kvinder, mor og datter, bygger et telt af krinolinen til at overnatte i. Man kan ikke forestille sig, at nogen victoriansk kvinde kunne have fået den idé, den må alene tilskrives en moderne feministisk refleksion over kønsrollen som på én gang undertrykkelse og beskyttelse. Som helhed forklarer filmen mindre Adas stumhed som udtryk for undertrykkelse under kønsrollen tvang end som en protest mod den; hun nægter at udtrykke sig i patriarkatets sprog.

Flora er det håndgribelige produkt af Adas seksualitet, men vi får aldrig dette moderskabs hele historie. Kun synes musikken i et eller andet omfang at være forbundet med datterens undfangelse og dermed Adas seksualitet. Det rører Flora kort efter ankomsten til New Zealand. Hun føler sig tilsidesat midt i forberedelserne til optagelsen af det bryllupsbillede, der som den eneste indgangsceremoni venter Ada i det nye hjem. Mens Stewarts tante Morag og hendes hjælperske Nessie pynter Ada med nogle familiekniplinger, underholder

Flora disse meget interesserede medlemmer af den lokale indvandrerkoloni med beretningen om, at hendes »rigtige« far var en berømt tysk komponist, der mødte moderen, mens hun var operasangerinde i Luxembourg. Under fotograferingen udenfor fortæller Flora videre, at faderen og moderen blev gift i en landsbykirke i bjergene, og at de sang så lidenskabelige duetter i skoven, at de ikke bemærkede et oprækkende tordenvejr; et lyn slog ned i faderen, der brændte som en fakkell, og det forårsagede moderens stumhed.

På den ene side præsenteres denne historie klart som en barnlig fantasi. Flora ønsker at få opmærksomhed og opfinder en fantastisk og romantisk historie om sin undfangelse. At historien er hendes eget påfund understreges meget originalt i filmen ved, at den illustreres af en kort serie på 15-20 billeder, som man næppe når at opfatte, og som består af en række barnetegninger af en brændende mand. På den anden side efterlader historien en følelse af, at barnets ankomst må hænge sammen med Adas kærlighed til musikken og klaveret. Senere bekræfter Ada da også, at Floras far var hendes lærer.

Ada er en 'falden' kvinde både som enlig mor og gennem sit klaverspil. Hun er faldet ud af tidens sociale orden og patriarkalske sprog og udtrykker sig nu kun i sit eget sprog, det hun skaber på det kønsneutrale klaver. Adas spil er improvisationer, klaverets toner er hendes sprog og snarere et fantasimæssigt indre end et lydligt ydre. Derfor kan hun også, i perioden hvor hun ikke har adgang til instrumentet, trøste sig med et indridset klaviatur i køkkenbordet. Koloniens kvinder, Morag og Nessie, mærker straks, at Adas musik ikke er som andre kvinders. Morag siger om Ada, at hun »spiller ikke klaver som vi gør, Nessie [...] hun er et fremmed væsen, og hendes spil er fremmed, som en stemning [mood], der trænger ind i en. [...] Dit spil er enkelt og sandt, og det er, som jeg kan lide det. At have en lyd til at krybe ind i sig er slet ikke behageligt«.

Ingen af de to mænd, Ada lærer at kende på New Zealand har forstand på musik. Floras far må antages netop at have været Adas musiklærer; samværet med ham har lært hende at kommunikere gennem musikken, men som hun fortæller barnet, så kom de fra hinanden, fordi han »holdt op med at lytte«.

Stewart vurderer musik så lavt, at han trods Adas voldsomme protester slår en handel af med Baines og bytter klaveret for nogle landområder. Han er kun interesseret i jord og har så ringe forståelse for musikkens betydning for Ada, at han selv arrangerer den situation, der fører til hendes utroskab og deres ægteskabs forlis. Han lader Baines få klaveret og pålægger samtidig Ada at give ham spilletimer. Da Baines ikke længere er tilfreds med situationen og lader maorierne bære klaveret hjem til Stewarts hus, frygter denne primært, at han nu skal betale penge for jorden i stedet. Beroliget på det punkt vil han gerne høre noget musik, men Ada vil ikke selv spille, hun sætter Flora til det. Ste-

wart beder om at høre en gigue (en dansemelodi), og mens Flora spiller, banker han danserytmen i låget, som om de regelmæssige taktslag er det eneste ved musikken, han forstår; måske genkender han rytmen fra sit arbejde med at ramme pæle i jorden omkring sine nyerhvervede landområder.

Stewart repræsenterer kolonisatoren, der er rejst ud for at indhegne så meget land som muligt og dermed skaffe sig den størst muligt jordkapital. Baines har derimod forladt sin kultur (og en kone hjemme i England), for til dels at leve blandt de indfødte. Han taler deres sprog, maler sig i ansigtet som dem og plejer omgang med både mænd og kvinder blandt dem. Han er mellemmand, når Stewart skal handle med de indfødte eller har brug for deres arbejdskraft. Derfor opsøger Ada og Flora ham for at bede ham vise dem vej til stranden med det forladte klaver. Trods umiddelbar uvilje må han bøje sig for Adas stædighed og følge dem, og som tilskuer til de to kvinders artistiske talenter bliver han både forbavset og betaget. Ada spiller på klaveret, Flora danser i sine underskørter med tang i hændeme som blomsterranker, og før de forlader stranden har de lagt en stor form af muslingeskaller i sandet.²⁰ I modsætning til Stewart har Baines sans for kvindernes kunstneriske udfoldelse, han forstår Adas sprog.

Historien videreføres med klaverets tangenter som kommunikationens nøgler, jvnf. at en tangent og en tonart på engelsk hedder en nøgle (a key). Baines har bildt Stewart ind, at han vil lære at spille, men han vil i virkeligheden gentage oplevelsen på stranden og høre Ada spille. Snart vil han imidlertid gerne udvide kommunikationen med en kropslig dimension, han vil se og berøre dele af hendes blottede krop og selv blotte sig for hende. Spontant er Ada ærbart afvisende over for den handel, Baines tilbyder, men hun fristes af sit begær efter at få klaveret igen og forhandler sig frem til, at ét besøg gør hende til ejer af én sort tangent. Ved hvert besøg tager de skridt i retning af større intimitet. Klaveret bliver nu en metafor for Ada som kærlighedsobjekt. Når hun er fraværende, går Baines nøgen rundt om instrumentet og kærtegner det, mens hendes musik spiller på lydsiden som om den er inde i hans hoved. Da Ada til slut vil give Baines sin kærlighedserklæring, løfter hun en tangent ud (det midterste A for Ada eller amour?) og skriver på dens side: »du har mit hjerte«.

Adas stramme udseende narrer, også hvad seksualiteten angår. Filmen undergraver myten om victorianismens seksualforskrækkede og passive kvinde. Ada har både en stærk vilje og et stærkt erotisk begær, efter at Baines først har vækket det. Ægtemandens manglende forståelse for hendes klaverspil modsvares af mangel på forståelse for hendes aktive seksualitet. Ada forsøger at overføre sin nyvakte erotiske lyst til Stewart, men han forstår ikke hendes krav om at måtte være aktivt begærende i stedet for objekt for hans lyst. Da hun opsøger ham i hans soveværelse og vil blotte hans krop, kan han ikke udholde

at ligge stille under hendes kærtegn; han synes at skamme sig. I stedet prøver han at voldtage hende, da han træffer hende på vej til Baines, efter at han har beluret deres første samleje. Reelt er Stewart den seksuelt hæmmede af de to, han er helt blokeret af tidens kønsrollemønster. Da Flora inspireret af at have beluret Adas og Baines omfavnelser i sengen på sin side omfavner træerne, beordrer Stewart hende til at sæbevaske den besudlede natur. Producenten Jan Chapman har med rette bemærket, at dette at Ada overfører sin erotik på ægte manden komplicerer og moderniserer kærlighedshistorien;²¹ det gælder naturligvis i særlig grad forsøget på at vende aktiv-passiv-polariteten om i det erotiske forhold. At gøre det til et vitalt spørgsmål, hvorvidt en mand kan ligge stille, mens en kvinde kærtegner hans endebalder tør nok siges at være en nutidig problemstilling.

Overhovedet forsøger filmen ikke at skjule, at den har moderne teorier som psykoanalysen i sin bagage.²² Tværtimod foregår dialogen med tilskueren på dette niveau, idet den lægger netop de teoretiske brikker op, der får mønsteret i Adas subjektivitet til at træde klart frem. Ada er blevet tavs, fordi hun ikke har villet opgive den infantile, aktive identificering, enten med sin (fantasi om) den falliske mor og/eller med sin far, som Freud har påvist indgår i den normale udvikling af kvindeligheden.²³ Det kan være fraværet af Adas rigtige mor, der døde i barselsseng, som har fikseret Ada i en fantaseret mor-dattersymbiose med sit eget barn som en blanding af mor og datter. Ada og Flora ligner hinanden, de er næsten lige høje, ens klædt og har ofte synkroniserede bevægelser. Et eks. er i scenen foran Baines hus, hvor de venter på, at han vil hjælpe dem ned til klaveret på stranden; her udnytter Campion meget morsomt de store kyser i understregningen af hovedernes identiske bevægelser. Flora nøjes heller ikke med at oversætte Adas tegnsprog, hun mimer samtidig det tonefald, som moderen ville have brugt, og fremstår derved ofte gammelklog og sær af sin alder, snarere som mor end som datter. Hendes stemme er skarpere og mere voksen end Adas indre lillepigestemme, hun hjælper Stewart med at anbringe de brædder, der skal lukke Ada inde i huset, og det er hende, der belærer Ada om det urigtige i at sende Baines den indpakkede tangent: »Vi bør ikke besøge ham«.

Campion hengiver sig ikke til nogen idealisering af denne kvindelige (præ-ødipale) aktivitet; hun analyserer tværtimod dens snævre forbundethed med stærkt polariserede affekter og perversjoner. Ada kan kun overgive sig til Baines gennem aggression; hendes første kærlighedserklæring til ham er et slag i ansigtet, som udtrykker hendes vrede over at måtte underkaste sig seksualitetens magt. De infantile former udfoldes dog især i Floras figur. Adas kærlighedsforhold til Baines udelukker Flora og dermed brydes mor-datter-symbiosen. Så snart Flora er undsluppet moderens aktive beherskelse af hende, vil

hun selv overtage den aktive position og begynder nu at herse aggressivt med dyr og dukker som sine 'børn'. Først driver hun med sadistisk fornøjelse hunden gennem kolde afvaskninger, før siden masochistisk at indleve sig i dens lidelser. Flora forsøger også at erobre moderens plads hos stedfaderen som kompensation, hvilket sætter hende i den traditionelle datterlige situation. Da Ada beder hende gå med den beskrevne tangent til Baines, vælger hun vejen til Stewart i stedet. Til den scene har Campion²⁴ fundet en lokalitet, der på stor afstand og i silhouet fremviser nogle små høje, som Flora løber op og ned ad, alt imens hun nynner den kendte børnesang om »The grand old Duke of York«, som marcherede sine mænd op og ned. Scenen er et af få eksempler på brug af den brede kameravinkel, som svarer til den alvidende fortællers position i romanen.²⁵ Her anvendes kamerapositionen til at åbne for det blik ind i Floras barnlige eventyrverden, som skal forklare og undskylde hendes manglende solidaritet med moderens erotiske projekt og kvindelige opgør med patriarkatet.

Idet Flora indtager sin plads som datter, foranlediger hun den symbolske kastration, Ada hidtil har undgået. Stewart pakker tangenten ud, ser Adas kærlighedserklæring til rivalen griber sin økse, går tilbage til huset og hugger den først i klaveret, hvorefter han trækker Ada ud til huggeblokken, og da hun ikke vil benægte sin kærlighed til Baines, hugger han de to yderste led af hendes højre hånds pegefinger. Blodet sprøjter over på den skrigende Flora. Stewart pakker den afhuggede stump ind i stedet for tangenten og beordrer Flora til at aflevere den til Baines med besked om, at han vil hugge en finger af for hver gang, Ada og Baines mødes fra nu af. Tangenten har substitueret fingeren. Adas fingre skaber gennem deres beherskelse af tangenterne hendes særlige sprog; at hugge dem af er at tage også dette sprog fra hende.

Civilisationens instrument

Udover romance-genren er også den uglamourøse heltinde en arv fra Brontë-søstrene. Ada er både lille, bleg og tillukket, Stewart kalder hende »sat i væksten [stunted]«. Hun lever op til Charlotte Brontës bekendte ytring om, at det er en forfatterindes moralske pligt at skabe en heltinde, »der er ligeså lille og almindelig som mig [Charlotte] selv«. ²⁶ Meningen er, at opmærksomheden bør rettes mod kvinden som selvstændigt subjekt, psykisk og socialt, i stedet for som ellers mod kvinden som objekt i en mandlig subjektstruktur. Brontë indfriele kravet med sin Jane Eyre.

Men Campions ønske om at gå i Brontë-søstrenes fodspor udtrykker ikke kun den kvindelig kunstners trang til lære af sine 'formødre'. Her er tale om

en mere omfattende søgen efter egne kulturelle rødder. Campion er født i Wellington, New Zealand, hvor hun i 1975 tog en universitetsgrad i antropologi; siden har hun boet og arbejdet i Australien.²⁷ Eftersom New Zealands historie i hovedsagen tilhører landets indfødte befolkning, maorierne, føler hun sig som tilflytter historieløs. »Vi [de hvide new zealændere] synes ikke at have nogen historie [...] Det får én til at begynde at spørge: »Hvem er mine forfædre?« Mine forfædre er engelske kolonisatorer – folk som rejste ud ligesom Ada, Stewart og Baines.«²⁸ Selv om *The Piano* med Campions egne ord er en »europæisk historie«,²⁹ så spiller maorierne er fremtrædende rolle, og mødet mellem deres og kolonisatorernes kultur er et af de væsentlige temaer, som Adas dannelseshistorie spejles i.

På filmens socialhistoriske niveau er Ada umiddelbart et offer for patriarkatets handel med kvinder. Faderen har afsat hende pr. brev til Stewart, måske formedelst en medgift; i alt fald ses faderen på de første billeder som ejer af et stort gods, og Adas mindre værdifulde sider, tavsheden og moderskabet, kan vel tænkes at have krævet kontant kompensation. Skønt Stewart længes efter følelsesmæssigt (og seksuelt) samvær med en kvinde, så prioriterer han sin jord og sit arbejde over alt og bestemt også over Adas følelser. Han er ikke på stranden ved hendes ankomst, og han beslutter egenrådigt at efterlade hendes instrument. Kort efter bytter han trods hendes protester klaveret væk for mere jord.

Stewart er fremstillet som den klassiske nybygger og kapitalist, uden sans og interesse for den natur og befolkning hvis værdier han tilegner sig. I flere scener udstilles hans uvidenhed og mangel på menneskelig dannelse i form af hensynsløshed over for de sider af tilværelsen, som han ikke kan underlægge sit koloniasatoriske projekt. Når han med Baines som mellemmand vil købe jord af maorierne, forsøger han at sætte en pris på noget, som for dem er kultur og historie, og som de derfor ikke vil værdisætte. Maorierne taler om jorden som deres fortid og livsgrundlag, mens Stewart tror, at de bare vil forhøje prisen i tæpper eller geværer. Da de ikke vil sælge, siger han irriteret til Baines: »Hvad vil de beholde det for? De dyrker det ikke, brænder det ikke tilbage, intet. Hvordan ved de overhovedet, at det er deres?« Baines bemærker, at Stewart allerede er begyndt at hegne det land ind, han har byttet sig til for klaveret. »Jeg tænkte, at jeg lige så godt kunne mærke det af«, forklarer Stewart.

Ligesom Stewart ikke forstår, hvad maorierne vil med land, de ikke udbytter, således ved han heller ikke, hvad han skal stille op med en kvinde som Ada, der ikke har nogen nytteværdi; vi ser hende ikke udføre et eneste stykke husligt arbejde i løbet af filmen. Historien viser, at mænd som Stewart efterhånden tog det meste af jorden fra maorierne, ligesom andre mænd kloden over har taget jorden fra andre naturfolk. Fra en europæisk synsvinkel betrag-

tes det ofte, som om indfødte befolkninger har ladet sig narre næsten som børn; *The Piano* viser omvendt, at maorierne finder Stewart barnlig og komisk. De morer sig over hans ærgrelser, mimer hans ansigtsudtryk og kalder ham »tør-nosse« på deres eget sprog, som tekstes på filmen (engelsk tekstning i de engelske versioner), således at tilskuerne kan more sig med dem. Jorden omkring Stewarts hus er i øvrigt trist og bar med nedhugget eller afbrændt skov, i modsætning til den frodige bush omkring Baines hytte.

Campion har parodisk understreget nybyggersamfundets brutalt patriarkalske karakter ved at lade det lokale dramatiske selskab spille *Blåskæg* som ekstraforestilling efter det traditionelle julespil. Dette repertoirevalg refererer samtidig til hendes inspiration fra den gotiske litteratur, ligesom det giver anledning til at foregribe afhugningen af Adas finger. Præsten, der har arrangeret *Blåskæg* for truppen og spiller hovedrollen, viser under en prøve Stewart, Morag og Nessie, hvordan han som skyggespil på et udspændt lagen vil simulere en håndsafhugning. Stewarts idé til afstraffelsen af Ada har altså rødder i hans egen kulturelle tradition, og han instrueres i fremgangsmåden af sin præst. Med vanlig sans for den indre spænding i figurer og situationer inkarnerer Campion denne blodtørstige mandlige fantasi i en påfaldende barnlig og lege-syg præsts skikkelse.

I det traditionelle julespil er alle koloniens børn, også Flora, klædt ud som engle i hvide kjortler og med vinger på ryggen. Vi ser kostumerne blive forarbejdet i hyggeligt samvær mellem Morag, Nessie og et par andre unge piger i to scener før teateropførelsen juleaften i skolebygningen. På selve dagen ankommer tilskuerne i den new zealandske vinters strålende sommervej; alle er i kisteklæderne; damerne bæres hen over bushens mudder. De indvandrede europæere viderefører deres kultur i et land med helt andre klimatiske, geografiske og kulturelle forhold. Påklædning, interieurer, tedragningsceremonier, omgangsformer og underholdning er medbragt fra et fjernt fædreland. Efter juleforestillingen ser vi ofte Flora løbe rundt og lege i bushen med sine englevinger på, hvilket især i de sidste scener, hvor hun forråder moderen, virker dobbelt ironisk; hun er et 'englebarn' i den forstand, at hun retter sig efter faderens forordninger, men over for sin mor er hun snarere en lille djævel. Når tante Morag skal urinere i bushen, må Nessie og maori-pigerne holde tæpper op for, så hun ikke kan ses af imaginære forbigående; når Stewart søger råd hos Morag angående Ada får vi hans tekop ovenfra i nærbillede, som kunne løsningen findes på bunden af en kop te. Scenerne udstiller det komiske i denne importerede civilisation, der fremtræder som et simulacrum af engelsk selskabelighed.

Umiddelbart modstiller Campion altså, som man kunne forvente det af en moderne progressiv instruktør, maoriernes naturlighed og europæernes usam-

tidige kultur. Maorierne lever i et organisk samspil med bushen i modsætning til europæernes udbytning af jorden. De har et naturligt forhold til deres egen seksualitet i modsætning til de hæmmede europæere; i en scene, hvor Baines vasker tøj i floden omgivet af maorikvinder og -mænd, taler de frit til ham om, at han trænger til en kone, og om det beklagelige i, at hans seksuelle organer ikke anvendes efter formålet. Men denne tendens til at idealisere naturen og de indfødte³⁰ modsvares af filmens endnu stærkere vilje til konstruktion af en moderne kvindelig subjektivitet. Samtidig med, at maorierne er uden for kapitalismens økonomi, er de også uden for civilisationen. De forstår ikke, at teaterforestillingen er repræsentation, men stormer scenen for at befri Blåskægs sidste kone, hvorved forestillingen ødelægges. Væsentligere er det, at de ligesom Stewart ikke forstår Adas klaver; de forskrækkes over lyden, da de taber det under transporten, og behandler det brutalt, da de prøver at spille på det. Klaveret er ligeså fremmed på stranden som i bushen, og Ada er lige så fremmed mellem maorierne, som Stewart er fremmed for maoriernes ærefrygt for jorden. I opgørsscenerne mellem Stewart og Ada forvandles jorden til en mudderpøl, der truer med at suge Ada ned, og træerne til en jungle, hvis lianer truer med at fængsle hende.

Skønt Baines har levet tæt sammen med maorierne og beskrives som et fordringsløst menneske, vælger han frem for de indfødte kvinder Ada, der ikke lader sig reducere til krop og seksualitet. Ada og Baines fører møjsommelige forhandlinger om rammerne for deres samvær. De sanseindtryk og følelser, de udveksler, værdisættes nøje og på forhånd. Først forhandler hun sig ned fra et besøg pr. tangent til et besøg pr. sort tangent, hvilket er en reduktion på 58%; dernæst får hun to tangenter for at tage blusen af, fem for at lægge sig ved siden af ham og endelig ti for at ligge nøgen hos ham på sengen. Man kan sige, at han har mandens sædvanlige styrkeposition ved at eje det klaver, som man uretmæssigt har frataget hende. På den anden side forsøger han ikke at tage mere, end de har aftalt, og udveksler helst lige over; hvis hun tager blusen af, gør han det samme. Ved aldrig at hengive sig til andet end sit eget spil og kun at give ham, hvad han betaler for, styrer hun hans følelsesliv. Da han på Stewarts opfordring vil sætte sig ved siden af hende under teaterforestillingen, blokerer hun sædet. Hun lader ikke den intimitet, han har tilkøbt sig under klaverseancerne, slå igennem i andre sammenhænge. Adas emancipation består i den sikkerhed, hvormed hun trækker grænser om sin person, og det er netop denne sikre personlighed, Baines er betaget af. Civilisation betyder altså også udviklet kvindelig subjektivitet. Det er Baines, der bryder sammen og forærer Ada klaveret før tiden: »Dette arrangement gør dig til en hore og mig ulykkelig«, som han siger til hende.

Et kvindeligt billedsprog

Skønt trekantshistorien mellem Ada og hendes to mænd udfylder handlingen i *The Piano*, så figurerer hverken Stewart eller Baines på filmens plakat. Her ses kun klaveret på stranden omgivet af Ada og Flora. På det billedsproglige plan er klaverets metaforiske position altså lige så markeret som på de psykiske og sociale planer. Campion havde først tænkt sig et opretstående klaver, og valget³¹ af det store flygel understreger naturligvis kun yderligere instrumentets metaforiske karakter. Størrelsen gør det mere uhåndterligt og kontrasten til Adas person mere udpræget.

Dette store flygel midt på strandbredden bringer en anden berømt metafor fra kvindelitteraturen i erindring, nemlig det køkkenbord som Lily Briscoe ser oppe i kronen på et pæretræ i haven omkring Mr. og Mrs. Ramsays sommerhus i Virginia Woolf's *To the Lighthouse*. Lily har spurgt Mr. Ramsays søn Andrew, hvad faderens bøger egentlig handler om, og da hun har svært ved umiddelbart at forstå svaret, »Subjekt og objekt og virkelighedens natur«, forsøger Andrew at forklare sig ved hjælp af en metafor: »Så tænk på et køkkenbord [...] når De ikke er der«. ³² Meningen er, at Mr. Ramsay arbejder med afstanden mellem på den ene side subjektet i form af sprog og begreber og på den anden objektet i form af virkeligheden og tingene. 'Køkkenbordet når man er fraværende' er den objektive virkelighed, som sprog og begreber aldrig kan bringes til at dække helt, som subjektet aldrig fuldstændig kan begribe og gøre til sin egen. Men Lily Briscoe ser faktisk dette konkrete køkkenbord for sig, hver gang hun tænker på Mr. Ramsay, også hvis hun tilfældigvis kommer til at tænke på ham, mens hun står under et pæretræ. Woolfs pointe er, at afstanden mellem subjekt og objekt er mere grundfæstet i mandlig end i kvindelig tankegang; mænd forbliver helst på sprogets figurlige niveau, hvorimod kvinder søger at fastholde forbindelsen tilbage til det bogstavelige niveau.

Således analyseres metaforen i alt fald af Margaret Homans på de første sider i *Bearing the Word*,³³ som er en undersøgelse af spændinger mellem sprogets figurlige og bogstavelige niveau i en række 1800-tals romaner af kvindelige forfattere. Det er Homans tese, at socialiseringen tillader pigen at bevare kontakten med sprogets bogstavelige niveau, fordi det er knyttet til den mor-barn-symbiose, som hun aldrig er nødt til helt at opgive, hvorimod drenge nødes til at bygge sit sprog på den fraværende mor.³⁴ Når kvindelige kunstnere skal arbejde i sproget, både det litterære og filmens, hvor kønsforskellen som bekendt tillægges en dybtgående betydning, søger de tilbage til det bogstavelige niveau, både for at undgå de allerede konstruerede figurer, som bærer det patriarkalske kønssystem, og for at finde deres eget sprog, som er nærmere et bogstaveligt niveau.

Måske er det en direkte reference til Woolfs køkkenbord, når *Campion* lader *Ada* skære sit tastatur ud i køkkenbordet; *Ada* er jo ikke så husmoderlig, at hendes person først og fremmest forbindes med køkkenet. I alt fald er der så mange eksempler på bogstaveliggjorte metaforer i *The Piano*, at de dominerer billedplanet. Klaveret er *Adas* stemme, tangenterne nøglen til hendes sprog, følelser og seksualitet; *Floras* englevinger symboliserer konkret hendes barnlige uskyld; *krinolinen* brugt som telt beskytter kvinden(s køn); den afhuggede finger er en bogstavelig kastration; hunden slikker *Stewarts* hånd, mens han iagttager en cunnilingusscene mellem *Baines* og *Ada*. Også den stadig brug af nærbilleder trækker i retning af det stoflig nærvær og det bogstavelige niveau. *Adas* rejse mellem de to mænd, *faderen* og *Stewart*, vises med nærbilleder af mændenes hænder, idet hun bæres i land på stranden fra mand til mand. Hendes stramme kønsrolle symboliseres i nærbilledet af hendes hårknude. Det nærvær i mor-barn-symbiosen, som bærer et sådant bogstaveligt sprog, præsenterer *Campion* åbenbart i *Adas* og *Floras* samvær i sengen om natten, hvor *Ada* taler med sit kropssprog, og kroppenes samstemthed er umiskendelig.

Den uglamourøse heltinde er som nævnt en *Brontë*-reference, men det også et indlæg i en af feministisk filmforsknings gamle diskussioner om det kønnede tilskuerblik. *Laura Mulvey*³⁵ pegede som den første på, at kvindens rolle i den traditionelle Hollywoodfilm er at blive set på; hun udstilles som seksualobjekt for den mandlige synslyst. Den glamourøse fremtræden forhøjes yderligere, hvis hun gøres til objekt for en feticheret voyeurisme, der skal befri den mandlige tilskuer for kastrationsangsten.³⁶ *Adas* mangel på glamour er et klart signal fra *Campion* om, at hendes heltinde ikke har til opgave at tilfredsstille mandlig synslyst, at hun slet ikke er en position i den mandlige driftsøkonomi. *Campion* har tværtimod haft fornøjelsen af at vende kønsrollemodellen om og fremvise den følelsesfulde (og først afklædte) *Baines* for den kvindelige synslyst. *Baines* er en romantisk elsker af *Heathcliffs* skole, i et vist mål en indrømmelse til en kvindelig driftsøkonomi, som behøver potente mænd til at bekræfte deres værdi. Både *Baines* og *Stewart* er *Adas* objekter, elskerens følelsesmæssigt og ægtemanden kropsligt.

Det er altså lykkedes *Campion*, hvad få havde troet muligt, nemlig at anbringe en heltinde i den klassiske romances eller det klassiske melodramas subjektposition. Første trin er *Adas* uglamourøse fremtræden. Det næste er de mange nærbilleder af hendes ansigt og især af hendes intense, analyserende blik. *Campion* valgte *Hunter* til rollen efter at have set dette blik på en prøvefilm.³⁷ Skønt vi stadig ser *Ada* i nærbillede, ser vi ikke på hende, vi ser hende se, følger hendes blik udad og indad, ud mod klaveret og ind mod hendes subjektive kerne og begæret efter at udtrykke den. *Ada* dirigerer kameraet med sit blik.

Stumheden bidrager kun til styrkelsen af hendes subjektposition, den skaber rum om alle hendes udsagn. Dels fordi de kommer i to versioner, først som tegnsprog ledsaget af blikke og andet kropssprog, dernæst i Floras oversættelse som talesprog; dels fordi Floras oversættelse nødvendigvis må være knap og informationsorienteret, hvorfor tilskueren aldrig føler, at den udtømmer Adas tanker, og derved ledes ind i en stadig tolkende bevægelse omkring hendes person. Det er den bevægelse, Stewart er fanget i, da han efter 'kastrationen' opsøger Baines for at få at vide, om Ada har talt til ham, og bekende, at han selv hører hendes stemme inden i sit hoved, og at stemmen pålægger ham at lade Baines rejse bort med hende.

Campion viser, at filmens tema er Adas udforskning af sin egen identitet, når hun efter samlejet med Baines og Stewarts voldtægtsforsøg ses ligge på sin seng med et spejl og undersøgende betragte spejlbilledet af sit ansigt som for at se, hvilke nye facetter de to seksuelle erfaringer har føjet til hendes personlighed. Når hun dernæst trækker spejlbilledet til sig og kysser det på munden, symboliserer bevægelsen både heltindens (narcissistiske) selvbekræftelse og det lykkelige spejlingsforhold mellem Ada og filmens kvindelige tilskuer, som det har været Campions ambition at etablere. Med Adas figur har hun givet de kvindelige tilskuer mulighed for at identificere sig med hovedpersonen i en moderne storfilm. Denne spejlszene er i øvrigt ikke med i drejebogen; den er åbenbart kommet til i indspilningssituationen, som jo også accentuerer forholdet mellem fiktionens personer og tilskuerne, herunder instruktøren.

Da Ada og Baines har forladt bushen og er vel ankommet til byen Nelson, er det første vi ser et nærbillede af en metalfingerspids på en tangent; på lyd-siden fortæller Ada, at Baines har smedet den til hende som erstatning for de afhuggede led. Med den kan hun arbejde som spillelærerinde og være byens original, hvilket hun er godt tilfreds med. Mange vil måske give Showalter ret i, at det føles som en slutning oven på de forudgående dramatiske begivenheder, og at det er en nedtur for Ada at ende som spillelærerinde, når hun har sat livet ind på at bruge instrumentet til at udtrykke sin personlighed med, men en sådan holdning bekræfter de myter, der fornægter kvindes mulighed for udvikling og for at finde en tilfredsstillende situation i samfundet. Barn-dommens klaver er blevet et instrument for selverhverv, og den barnlige modstand mod tilpasning til kvinderollen er opgivet til fordel for en accept af de positive muligheder, som livet har bragt hende. Campion viser utvetydigt, at Adas dannelseshistorie er ført frem til en lykkelig slutning. Hun er begyndt at lære at tale og lever i kærligt samvær med Baines, som vi ser omfavne hende omsorgsfuldt, og Flora, som vi ser slå vejrmøller på en solbeskinnet plæne.

Ada ender lykkelig ligesom Brontës Jane. Når det hos Campion er kvinden, som mutileres,³⁸ før strukturen kan finde sin form, er det kun et tegn på en endnu større evne hos den nutidige kunstner til at koncentrere opmærksomheden om det kvindelige subjekt. Alligevel har Campions slutning også det moment af tvetydighed, som vi finder i Emily Brontës roman, hvor det unge par ender i en intimsfæridyl, mens Cathy og Heathcliff stadig spøger på henden med al deres usocialiserbare erotik. Klaveret får nemlig det sidste billede. Vi ser det stå på havbunden i et sløret blåt lys; småfisk svømmer omkring det, og Ada hænger som en ballon i rebet over det, således som hun hang de få øjeblikke, før hun besluttede sig til at befri sin fod og stige op til livet igen. På lydsiden hører vi hendes lillepigestemme fortælle, at hun om natten tænker på sit klaver »i dets grav på havets bund«, og på sig selv flydende over det. Billedet vi ser, er altså Adas natlige fantasi; det metaforiske klaver er omgivet af havets stilhed og kan ikke gøre andet for Ada end at lulle hende i søvn. Om dagen har hun et andet klaver, som er instrument for hendes kommunikation med verden.

Noter

1. *The Piano* er skrevet og instrueret af Jane Campion og produceret af Jan Chapman i 1992. Den havde danmarkspremière 22.10. 1993. Filmen er i oktober 1994 udsendt som video i Danmark. Udløjningsselskabet Buena Vista oplyser, at videoen er identisk med biograffilmen. Jeg har derfor brugt videoen til verifikation i min analyse.
2. Anne Regitze Wivel: »Piano« in: *Forum* 2, 1994, p. 44.
3. Campion og en række af de øvrige medarbejdere har udtalt sig om filmen og dens baggrund i Jane Campion: *The Piano*, London 1993, som udover disse interviews indeholder filmens drejebog; citatet p. 140. Denne version af drejebogen er dog ikke identisk med den færdige film. Enkelte replikker og flere hele scener er udeladt eller byttet om.
4. Op. cit. p. 140.
5. Det oplyser en biografisk note om Jane Campion i *The Piano*, p. 155.
6. Blandt de mange priser, filmen har høstet, er guldpalmerne i Cannes 1993, som Campion modtog som den første kvindelige instruktør nogensinde; ved samme lejlighed fik Holly Hunter prisen som bedste skuespiller for hovedrollen som Ada. Ved Oscaruddelingen i 1994 vandt Hunter og Anna Paquin (som Adas datter Flora) priserne som bedste hoved- og birolle, mens Campion fik prisen for bedste manuskript.
7. *The Piano* 1993 (se n. 3), og Jane Campion & Kate Pullinger: *The Piano*, Kbh. 1994.
8. Vi mangler på dansk en god genrebetegnelse for det, som på engelsk og fransk hedder 'romance'; 'kærlighedshistorie' er ikke tilfredsstillende.
9. Peter Brooks argumenterer i *The Melodramatic Imagination* for, at stumme perso-

ner er typiske for melodramaet som genre, fordi denne genre dyrker det ekspresive, som fremtræder tydeligst i kontrast til stumheden. Modleski tilføjer, at sådanne stumme personer i reglen er kvinder, fordi ekspresion og følsomhed især tillægges kvindefigurerne (Brooks refereret efter Tania Modleski: »Time and Desire in the Woman's Film« in: G. Mast et. al. (ed.): *Film Theory and Criticism*, Oxford 1992, p. 538-541).

10. Harvey Greenberg: »The Piano« in: *Film Quarterly* 47, Berkeley 1994, p. 51.
11. Nyman nævner selv disse forudsætninger, men tilføjer, at musikken også skulle modsvare hans egen nutidige personlighed: »my music, recognizably me« (*The Piano* 1993, p. 150).
12. I romanen hører vi om faderens to ugifte søstre, som besøger broderen og den moderløse Ada. Det kunne være en af dem. I drejebogen står der »en gammel pige [old maid] i nattøj kigger ind« (*The Piano* 1993, p. 10).
13. Oplysningen om Floras alder gives ikke i filmen selv, men de ti år noteres i en regiebemærkning i drejebogen (*The Piano* 1993, p. 12). I romanen står der modsat, at hun er syv år, da Adas far beslutter at sende Ada og datteren til kolonierne (*The Piano* 1994, p. 168), hvilket næppe kan være tre år før deres ankomst. Der er altså modsrid mellem de to bogudgivelser selv på det faktuelle plan. Man kan gætte på, at det hænger sammen med markedets pres for hurtigt at få nye salgsobjekter frem til opfølgning af filmens succes.
14. I et foredrag på Københavns Universitet juni 1994.
15. *Film Quarterly*, p. 51.
16. I et interview med Helen Barlow »Impulsivitet og samspil« in: *Film & Kino* 5, Oslo 1993, p. 8. Som det ses, antyder Champion her, at den anden slutning ikke drejer sig om druknedøden i afrejsescenen, men om et opgør i forlængelse af Stewarts opdagelse af Adas utroskab. Måske har afhugningen af fingeren oprindeligt været en halshugning eller noget lignende dødeligt.
17. I romanen står der, at Ada er fra Aberdeen (*The Piano* 1994, p. 17).
18. Campions overvejelser over det fedtede hår står i *The Piano* 1993, p. 139. Jeg mener, hun har ret i, at det er en vigtig detalje, når 1800-tallets kvinder skal beskrives som forskellige fra moderne kvinder. En fyldig, luftig hår'manke' er blandt de fysiske træk, den moderne kvinde helst vil besidde, i alt fald hvis man skal dømme efter de senere års hårmode, hvor kvinder i stort tal er gået til frisøren for at få 'afro'hår, for ikke at tale om billederne af flyvende hår i mediernes evindelige reklamer for hårvaskemidler.
19. Hunter har selv udtalt sig om kostumets betydning for hendes følelse af Adas fysiske personlighed (*The Piano* 1993, p. 149).
20. Figurnen kan minde om den organiske form, som æggestokke og æggeledere danner.
21. *The Piano* 1993, p. 138.
22. Romanen leverer al den baggrundsviden, som filmen kun antyder. Her står der direkte, at Adas tavshed er en protest mod faderen (p. 18-20), kærlighedshistorien med musiklæreren udfoldes (pp. 50-54, 90-95, 131-139 og 163-168), og vi får Stewarts og Baines forhistorier. Disse historier bekræfter, at der ligger en psykoanalytisk forståelse bag Campions karakterfremstilling.
23. Freuds kvindelighedsteori findes bl.a. i den række af hans artikler, som er samlet i den danske udgivelse: *Afhandlinger om seksualteori*, Kbh. 1985.
24. Eller hendes location-finder Sally Sherrat.
25. Filmens fotograf, Stuart Dryburg, nævner, at Champion ikke ønskede at bruge

- »wide shots«, fordi spændingen stadig skulle fastholdes ved Adas person (i en artikel af Stella Bruzzi og Mary Colbert: »Bodyscape« in: *Sight and Sound*, oktober, London 1993, p. 9).
26. Harriet Martineau refererer Charlottes udsagn i sin nekrolog fra april 1855, her citeret efter Wise & Symington: *The Brontës IV*, Oxford 1980, p. 180. Campion havde i øvrigt først forestillet sig en anden heltindetype: »en høj kvinde med en stærk, mørk, gådefuld, Frida Kahlo-agtig skønhed« (*The Piano* 1993, p. 149).
 27. Oplysningerne er fra den biografiske note i *The Piano* 1993, p. 155. *The Piano* er dog især indspillet for fransk kapital.
 28. Op.cit., p. 135.
 29. Op.cit., p. 142.
 30. Campion medgiver, at maorierne var for idyllisk fremstillet i hendes første manuskriptudkast, og at hun måtte have hjælp af maori-rådgivere for at få et realistisk billede frem (i Helen Barlows interview loc.cit., p. 8).
 31. Det var designeren Andrew McAlpine, der overbeviste Campion om, at klaveret skulle være et flygel (*Film & Kino* 5, loc.cit., p.8).
 32. Virginia Woolf (1927): *To the Lighthouse*, London 1977, p. 26.
 33. Chicago, 1986, p. 1ff.
 34. Op.cit., p. 18. Homans understreger samme sted, at dette bogstavelige niveau ikke er identisk med 'det semiotiske' i Kristevas teori, bl.a. fordi det semiotiske hos Kristeva tilhører det ubevidste, hvorimod det bogstavelige hos Homans er det nærværets sprog, som mor og datter deler, og hvor »nærværet eller fraværet af referenter i almindelig forstand er uden betydning«.
 35. Laura Mulvey: »Visual Pleasure and Narrative Cinema« in: *Screen*, 16/3, 1975, optrykt i Anthony Easthope: *Contemporary Film Theory*, London and New York 1993. Mulveys synspunkter har været diskuteret flere gange i *K&K*, senest i temanummeret »Blik på film«, *K&K* 69, 1991.
 36. Mulvey loc.cit., p. 119.
 37. *The Piano* 1993, p. 149.
 38. I *Jane Eyre* mister helten Rochester synet, så Jane udover at være hans hustru får til opgave at være hans øjne.