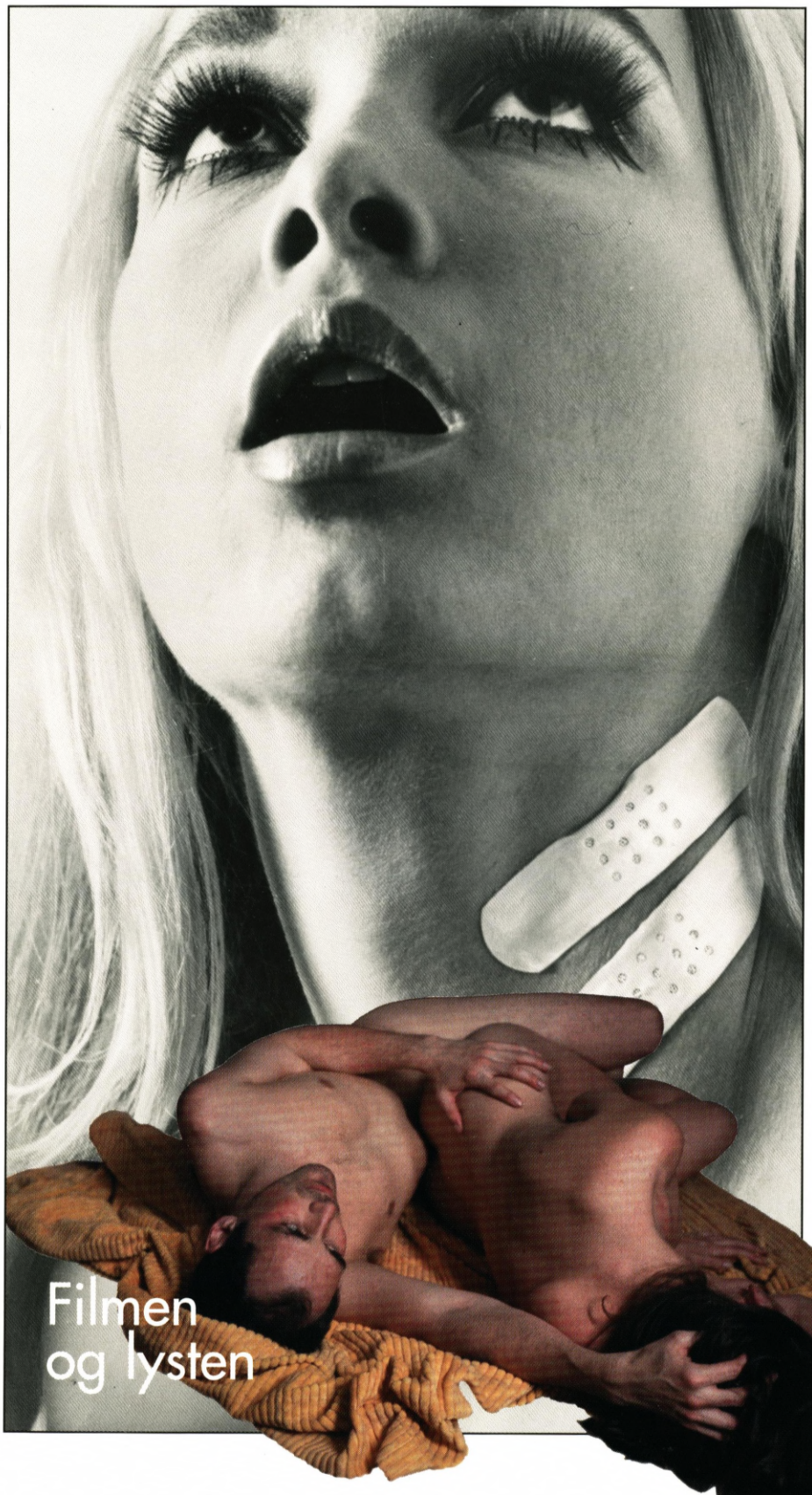
Nr. 234 - vinter 2004

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur



Filmen og lysten

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller benytte Jyske Bank - reg.nr.: 8109, konto: 0001002329 att. Kosmorama. Abonnement 2004, 50. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer. Redaktion: Peter Schepelern (ansvarshavende), Jesper Andersen, Eva Jørholt, Dan Nissen. Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN nr. 0023 4222. Se også www.dfi.dk (søg under: Artikler).

Forsiden: *Dracula Has Risen from the Grave, Intimacy*

Følgende still-fotos er fra DFI/Billed- & Plakatarkiv: s. 18, 29, 36, 47, 53, 65, 68, 73, 75, 79, 85, 86, 88, 89, 92, 96, 100, 109, 119, 120, 121, 122, 128, 131, 133, 147, 152, 156, 164. Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle rettighedshavere, som kan tilkomme royalty i henhold til loven om kunstnerret. Skulle der imod forventning være rettighedshavere, vil Kosmorama udbetale royalty mod behørig legitimation for benyttelse af illustrationer, som om aftale var indgået.

Filmen og lysten

Forord

Lige siden Edison præsenterede den ultrakorte *The Kiss* i 1896, har filmmediet haft øje for seksualitet, erotik og lyst. *Kosmorama* har ganske vist allerede tilbage i 1991 (i nr. 195) behandlet temaet, men da sex fortsat synes at være på mode, kommer vi her med endnu en buket af artikler, der med forskellige indfaldsvinkler bevæger sig rundt om emnet.

Nummeret begynder med Torben Grodals store forklaring på, hvad kærlighed og seksualitet egentlig er for noget - det sker med udgangspunkt i kognitions- og evolutionsteori og med referencer til filmens fremstillinger, bl.a. Kubricks *Eyes Wide Shut*. Brian Petersen ser - modvilligt - på de nylige initiativer til at præsentere forholdsvis eksplicit seksualitet i kunstneriske film, især fra Frankrig. Idet vi retter blikket bagud i filmhistorien, analyserer Casper Tybjerg Dreyers *Mikaël*, hvor lysten har et homoseksuelt perspektiv, og Isak Thorsen ser på Erich von Stroheims film med fokus på den kyniske forfører, der typisk fremstilles af instruktøren selv. Niels Henrik Hartvigson beskæftiger sig med 1930'ernes danske lystspil, hvor lysten har en mere kysk karakter. Susanne Fabricius gennemgår Jane Campions film med hovedvægt på erotiske temaer i *The Piano* og den dristige *Holy Smoke*. Jonas Varsted Kirkegaard ser på en række film, hvor den kvindelige vampyr folder sig ud på en både dødelig og lystbetonet måde. Og Mette Kramer undersøger, hvordan romantiske komedier som *Den eneste ene* faktisk kan hjælpe især kvinder i deres partnervalg, og endelig præsenterer Rikke Schubart en af kultfilmens mest berygtede heltinder, selveste *Ilse, Hunulven fra SS*.

Kosmorama - der nu kan fejre sit 50-årsjubilæum - kommer med næste nummer til sommer. *Filmen og latteren* fokuserer på humor, komik og film.

Indhold

Torben Grodal
Kærlighed og lyst.
Filmromantik og filmpornografi set i
lyset af den kognitive evolutionære psykologi 7

Brian Petersen
Modlyst.
Den frastødende filmkunst 29

Casper Tybjerg
Sandhedens masker.
Herman Bang, Stiller, Dreyer 39

Isak Thorsen
Døden eller den guddommelige kærlighed.
Forførerens forvandling i Erich von Stroheims film 65

Niels Henrik Hartvigson
Lyst over land.
Det danske trediverlystspil og
dets rødder i en dansk komedietradition 79

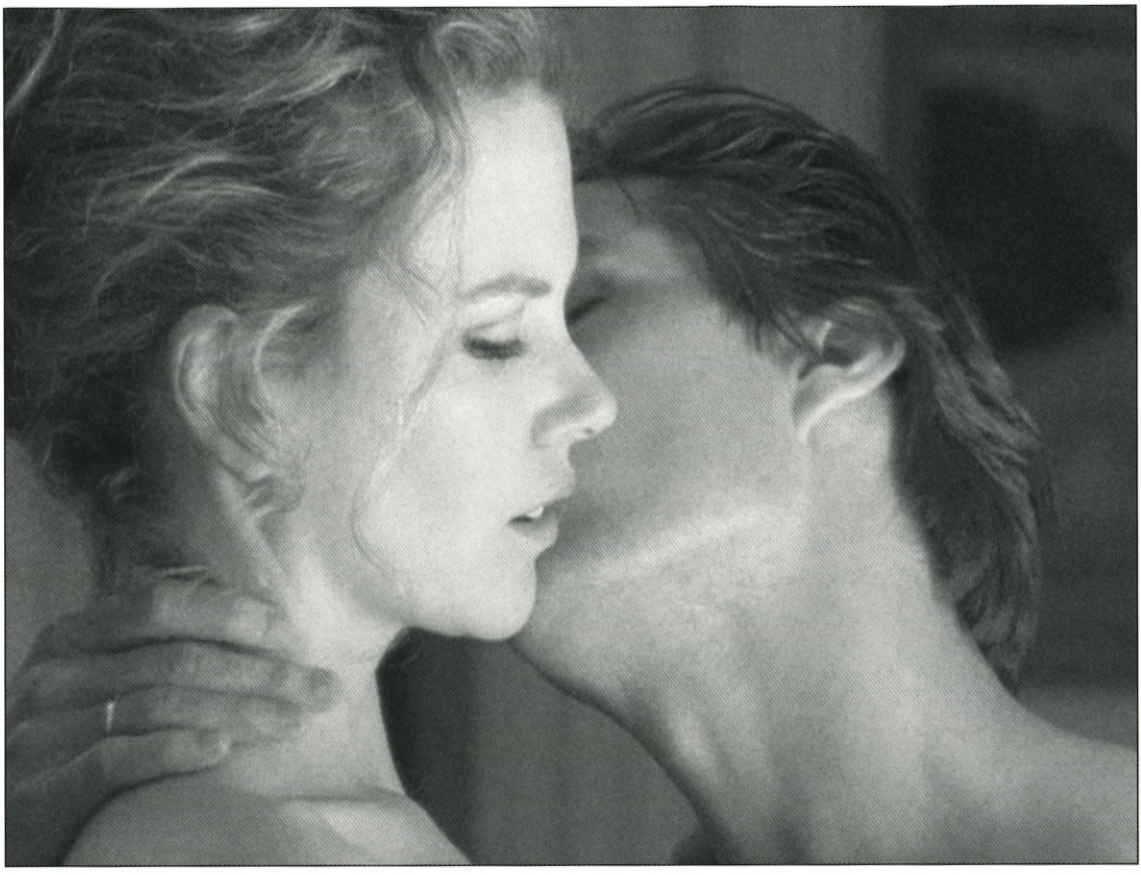
Susanne Fabricius
Sprogets lyst og lystens sprog.
Jane Campions produktion 92

Jonas Varsted Kirkegaard
Aldrig ræd for mørkets magt.
Den kvindelige vampyr som seksuel rebel 108

Mette Kramer
Visuel lyst og bløde film.
Når kroppens funktioner motiverer følelsesoplevelsen 131

Rikke Schubart
Hold den! Brug den! Misbrug den!
Ilse, Hunulven fra SS og kastrationens logik 152

50 års Kosmorama. I anledning af et jubilæum 167



Eyes Wide Shut. Frame grab

Kærlighed og lyst

Filmromantik og filmpornografi set i lyset af den kognitive-evolutionære psykologi

Af Torben Grodal

Hvis man vil forklare følelser sådan som de fremstilles på film, må man tage udgangspunkt i den antagelse, at mennesket har behov og følelser, som nok har deres baggrund i en specifik kulturel kontekst, men som også understøttes af medfødte dispositioner. Nyere filmvidenskabelig forskning har især beskæftiget sig med den måde, hvorpå den menneskelige kultur har udviklet sig inden for rammer sat af naturen (1). I min bog *Moving Pictures* argumenterede jeg for, at filmgenrer som action, adventure, komedie, kærlighedsfilm, porno og gyser henter deres følelsesmæssige kraft i medfødte krop-hjerne strukturer, som udvikledes for at styrke

overlevelsesevnen for vores jæger-samler forfædre på Østafrikas savanner.

I denne artikel vil jeg analysere centrale elementer i romantiske film og mainstream porno og vise, at kærlighedshistorier grundlæggende er optaget af pardannelses-processen mellem to personer, mens mainstream porno repræsenterer anonym lyst. Jeg undersøger den måde, hvorpå romantiske film beskæftiger sig med hvad man kunne kalde forhandlingen af kærlighedsbånd. Jeg fremsætter også en evolutionær forklaring på disse filmgenrers attraktionskraft og giver et bud på, hvorfor kvinder foretrækker kærlighedshistorier, mens mænd mere er til porno. Min konklusion er, at kognitiv-evolutionær teori leverer en bedre forklaring på romantiske films attraktionskraft end psykoanalytisk teori. Men før analysen af kærlighedshistorier vil en kort diskussion af følelsers natur være på sin plads.

Følelsernes funktion. Følelser er ikke - som ofte hævdet af den psykoanalytiske teori - primitive drifter i konstant konflikt med kulturen og overjeg'et. Tværtimod udviklede følelser sig som et middel til at overskride de primitive refleksmønstre, der kendetegner lavere livsformer (2). Hos pattedyrene afspejler følelser medfødte motivationer, som muliggør fleksibilitet i bestræbelsen på at nå bestemte mål som følge af erkendelse og indlæring. Edderkopper besidder for eksempel hverken følelser eller højere tankevirksomhed, og kan kun reagere på trusler med en undgåelsesrefleks - dvs. motivation og handlingsudførelse kan ikke adskilles. Når mennesker derimod oplever frygt, undgår de den farlige situation på forskellige måder (f.eks. ved at kaste sten, klatre op i et træ eller bruge en laserpistol).

Følelser som kærlighed, frygt og empati er brede medfødte motivatorer for menneskelig handling. Fordi disse følelser er generelle dispositioner, som vi har udviklet for at sikre fleksibilitet, kan de formes af kultur og af individuelle erfaringer og evner.

Følelsescentre i hjernen er nødvendige forudsætninger for at oplagre erindringer, og de sætter os i stand til ikke alene at huske en slanges eller en elsket persons udseende, men tillige at undgå slanger og udtrykke ømhed over for vores elskede (3). Vores medfødte emotionelle natur står således ikke i modsætning til vores individuelle eller sociale udvikling, men er en forudsætning for variation, tilpasning og indlæring. I denne artikel anvendes en bred psykologisk definition af følelser, der ses som motiverende for bestemte tendenser i retning af handling, eller, som Nico Frijda udtrykker det, som "handlingstendenser" (4). Kærlighed, empati, had og grådighed er mentale og fysiologiske dispositioner, som motiverer forskellige former for handling i forskellige situationer. Venlighed er f.eks. en adfærd og et sæt af handlinger, men det er også en emotionel disposition, der motiverer bestemte former for handling.

Set i dette lys er de såkaldte højere følelser som kærlighed, venskab og altruisme hverken produkter af begærsfortrængning og kastrationsangst eller symptomer på en falsk bevidsthed som hævdet af den psykoanalytiske teori. Disse følelser har tværtimod deres rod i medfødte dispositioner.

Den menneskelige bevidsthed, inkl. den bevidste erfaring af følelser, udviklede sig for at styrke artens overlevelsesevne. Skønt det ikke skal benægtes, at der findes følelsesmæssig fortrængning, er vores bevidste erfaring ofte det mest hensigtsmæssige udgangspunkt, når vi vil forstå følelser på

film, ligesom vores bevidste følelsesoplevelser styrer vores handlinger i hverdagen. Disse påstande kan måske synes trivielle i en folkepsykologisk kontekst, men er det ikke i filmteorien. På baggrund af visse grene af psykoanalysens gennemslagskraft har de fleste filmforskere - efter offentliggørelsen i 1975 af Laura Mulveys banebrydende artikel "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (5) - haft en tendens til at betragte følelser, der blev udtrykt i almindeligt sprog, som fortrængningsbaserede forvrængninger (6). Samtidig har de hævdet, at instruktører og tilskuere faktisk har en vildledende og fejlagtig opfattelse af film.

Mennesker deler mange af deres grundlæggende følelser og drifter med andre højere dyrearter, men det er vanskeligt at forestille sig psykoanalytiske teorier anvendt på dyr. Følelser er funktionelle i forhold til de forskellige opgaver, som dyr og mennesker må udføre for at overleve (omend følelser også kan være dysfunktionelle i visse situationer og for visse individer). Vrede og aggression understøtter jagt og kamp, seksuelle drifter understøtter reproduktion, og frygt hjælper til at undgå farlige situationer. Filmoplevelsen simulerer situationer, hvor sådanne funktionelle følelser udleves (7). Selv de følelser og følelsesmæssige reaktioner, som er specifikke for mennesker, er funktionelle: latter lægger en dæmper på sociale spændinger, følelser forbundet med retfærdighed regulerer interpersonelle relationer, følelser relateret til empati forstærker socialt samarbejde, og kærlighed understøtter pardannelse.

Set alene fra et enkelt individs isolerede perspektiv kan visse følelser forekomme ulogiske. Men set fra hele menneskehedens perspektiv er disse følelser vigtige for at sikre artens overlevelse. F.eks. forstærker altruisme og omsorg for afkommet artens overlevelsesevne, men er ikke nødvendigvis til individuel gavn for den forarmede moder, for jægeren der omkommer i forsøget på at hjælpe en anden jæger, eller for brandmanden, der sætter livet på spil for at redde andre. Filmhandlinger tager ofte afsæt i menneskelige følelser, der forstærker artens overlevelsesevne, jf. film som *Die Hard*-serien og *Alien*-serien.

En definition af følelser, der reducerer dem til én fælles oprindelse som f.eks. begær eller seksualitet, gør det vanskeligere at forstå deres funktioner. Ikke alle følelser er kulturelle konstruktioner; f.eks. har psykoanalytikeren John Bowlby vist, at børns kærlighed til voksne er baseret på en medfødt disposition, der ikke kan gøres betinget (8).

Kærlighed gør blind. Kærlighed er et af de mest udbredte temaer i fiktion - et tema for årtusindgamle fortællinger. Kærlighed er også et populært tema i film. Mens mainstream-filmkritikken byder på adskillige diskussioner af lyst, har kærlighed relativt sjældent været genstand for akademisk behandling. Der er dem, der hævder, at kærlighed og lyst er det samme, at kærlighed blot er et kulturelt udtryk for lyst. Jeg er ikke enig.

For at begynde med en definition, så er kærlighed en følelse, der motiverer et individ til at etablere og vedligeholde et eksklusivt og gensidigt følelsesmæssigt forhold - baseret på køn - med en anden person. Så længe kærligheden er levende, forbliver forholdet permanent, til døden og hinsides denne. Men kærlighed dør ofte hen.

Selv om kærlighedens oprindelige drivkraft måtte være skønhed, sundhed, rigdom, venskab eller intelligens, så er det et centralt element i definitionen af kærlig-

hed, at to mennesker indgår et absolut og eksklusivt kærlighedsbånd. Kærligheden er tænkt at vare, også selv om de oprindelige betingelser visner, jf. eventyr, der er fulde af den slags historier om kærlighed eller venskab, og hvor et kys kan forvandle en frø til en smuk prins.

De evolutionære årsager til følelsen kærlighed og til den adfærd, kærligheden leder til, har deres rødder i Østafrikas savanner (9), hvor homo sapiens udviklede sig for adskillige millioner år siden, da primatforfædrene forlod regnskoven og stod over for det åbne land. I løbet af millioner af år har disse primater udviklet sig til storhjernede menneskelige jæger-samlere. Vores nuværende biologiske sammensætning har ikke ændret sig meget, siden hovedparten af disse jæger samlere forlod Afrika for cirka 50.000 år siden. Vores afrikanske forfædre overlevede på det åbne land ved at udvikle intelligens (og gå oprejst og bruge deres hænder). Som en effekt af denne evolutionære proces blev menneskebørn født tidligere end andre dyrebørn, da deres hoveder ellers ville have været for store til at passere igennem fødselsvejen. Derfor og på grund af deres langsomme udviklingsproces krævede menneskebørn mere omsorg og flere ressourcer, end deres mødre kunne tilvejebringe alene. Den evolutionære løsning på dette problem var, at menneskehannen - motiveret af et kærlighedsbånd - blev den eneste pattedyrshan, der deltager i opdrættet af sine børn. Tilstedeværelsen af kærlighedsbånd i jæger-samler samfund er udførligt beskrevet i antropologisk litteratur (10).

I ældre kærlighedshistorier som f.eks. *Tristan og Isolde* er det ofte en trylledrik, der afstedkommer en stærk og eksklusiv forelskelse, som fører til et absolut kærlighedsbånd. Nutidens neuropsykologer har vist, at der er noget om snakken. Man har kunnet påvise, at de stoffer, der er det kemiske grundlag for et eksklusivt romantisk kærlighedsforhold, er stofferne vasopressin (hos kvinder) og oxytocin (hos mænd). Begge stoffer er varianter af et hormon, der hos andre pattedyr garanterer bindingen mellem moderen og hendes unger, således at hun viser omsorg for dem (jf. Fishers *Why We Love*, der rummer en fuldstændig gennemgang af den seksuelle og den romantiske kærligheds neurobiologiske underlag) (11). To forskere, Bartels og Zeki, har endda lavet hjernescanninger af forelskede mennesker og har dels påvist hvilke centre, der er aktiveret ved romantisk kærlighed, og dels vist de ligheder og forskelle, der er mellem kvinder, der oplever moderkærlighed, og kvinder, der oplever romantisk kærlighed. (12). Selv i en nyere romantisk film som Nora Ephrons *Sleepless in Seattle* (1993, *Søvnløs i Seattle*) giver hovedpersonen Annie Reid (Meg Ryan) en delvist magisk forklaring på sin totale besættelse af en person, hun aldrig har mødt. Og tilsvarende er Amélie (Audrey Tatou) ved skæbnens magi bestemt til at finde sin eneste ene i Jean-Pierre Jeunets *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001, *Amélie fra Montmartre*).

Selv om der kan være forskellige grunde til, at vi forelsker os i en specifik person, er det et centralt kendetegn ved "sand kærlighed", at kærlighedsbåndet er absolut, når det først er etabeleret. Isolationen af en enkelt følelse fra indflydelse fra motiver drevet af andre følelser kaldes hos Frijda for'lukning' (*closure*); dvs. at pågældende - lukkede - følelse bliver den altdominerende i den givne situation. Han skriver, at "følelser som regel lukkes af for bedømmelser af virkningens relativitet og for virkningen af andre mål end deres

egne. De er som regel absolutte, dels hvad angår den slags evalueringer, dels hvad angår kontrol over handlingssystemet." (13). Ifølge både gamle og nye kærlighedshistorier besidder sand kærlighed en meget høj grad af lukning. I romantisk kærlighed stilles denne følelsesmæssige lukning ofte over for andre interesser - dvs. absolut kærlighed forsøger at forsegle følelsen i forhold til andre følelser og overvejelser, som Frijda kalder "optagethed af konsekvenser" (dvs. interesse for konsekvenser) (14). Mere enkelt udtrykt kan man sige, at når man er grebet af én stærk - lukket - følelse, så er man blind og døv for alle andre følelser, motiver, konsekvenser. Den store kærlighed er typisk en af den slags lukkede følelser, der lukker af for alt andet - alle hensyn og interessser.

Kærlighed i dens egenskab af lukning har fascineret digtere og filmskabere lige så længe disse kunstarter har eksisteret. I Lars von Triers *Breaking the Waves* (1996) motiveres den kvindelige hovedpersons handlinger f.eks. alene af kærlighed, selv om det indebærer prostitution og død, mens Susanne Biers dogmefilm *Elsker dig for evigt* (2003) beskæftiger sig med, hvorvidt evig kærlighed er mulig.

Kærlighed ved første blik er en af filmlærredets stærkeste kærlighedsformer. Charles (Hugh Grant) og Carrie (Andie MacDowell) forelsker sig ved første blik i Mike Newells *Four Weddings and a Funeral* (1994, *Fire bryllupper og en begravelse*) - en begivenhed, der gentages gennem hele filmen. Men deres forelskede blikke er ikke passive medier for skopiske drifter eller det patriarkalske, sadistiske mandlige blik. Snarere skaber Charles og Carrie kontakt og etablerer et gensidigt bånd ved at flirte med øjnene på en måde, der er beskrevet af antropologer. Til at begynde med ser de på hinanden for at vække opmærksomhed og modtage information. Carries blik fremhæves af hvad Irenäus Eibl-Eibesfeldt kalder "the eyebrow flash" (15), dvs. hun løfter et øjenbryn. De slår derefter blikkene ned og væk for at kommunikere tilbageholdenhed og blufærdighed. Tilskueren inviteres ikke til at kaste et ekstra diegetisk blik på skuespillerne, men til at simulere intra-diegetisk visuel opmærksomhed som et middel til at kommunikere et ønske om mental og mulig fysisk kontakt. Personernes øjne er således et kommunikationsmiddel og ikke et undertrykkelsesredskab (16). Forhandlingen om et muligt kærlighedsbånd udspiller sig mellem to ligestillede, og deres tilbageholdenhed indikerer, at båndet ikke er påtvunget, men baseret på gensidigt samtykke.

Selv blandt dyr er parring ved forhandling reglen og voldtægt undtagelsen. Charles Darwin understregede hunnens magevalgs betydning for evolutionen, og efter at have været genstand for kritik i en periode vandt tanken udbredelse (17). Romantiske film vidner om vigtigheden af forhandling, når det gælder kærlighed og pardannelse. Den tilbageholdenhed, som både Carrie og Charles udtrykker i *Four Weddings and a Funeral*, vil forhindre dem begge i at tabe ansigt i tilfælde af, at det ikke skulle lykkes at etablere et kærlighedsbånd imellem dem. Forskellige former for blufærdig adfærd støtter op om både hans og hendes evne til at kontrollere og forhandle deres følelsesmæssige og seksuelle relationer.

I mange film udvikler kærlighedsforholdet sig langsomt, som f.eks. i Harold Ramis' *Groundhog Day* (1993, *En ny dag truer*). Imidlertid tjener en langsom opbygning samme formål som kærlighed ved første blik - nemlig at garantere kærlighedsbåndets permanens.

Ofte fremstilles kærlighedsbåndet som værende så stærkt, at den ene elskendes død fører til den andens selvmord. I tragiske kærlighedshistorier som f.eks. *Romeo og Julie* fører båndets styrke til en lukning, der forhindrer de elskende i at løse konflikterne mellem kærlighedsrelationen og andre emotionelle forhold (som f.eks. forholdet til forældre eller land). Skønt kærlighed ofte leder til integration i den fremherskende sociale orden, som f.eks. i *Groundhog Day*, leder den lige så ofte til konflikt med den eksisterende sociale orden, som f.eks. i *Romeo og Julie*, Billy Wilder *Double Indemnity* (1944, *Kvinden uden samvittighed*), Zhang Yimous *Ju Dou* (1990) og Sanjay Leela Bhansanis *Devdas* (2002).

Ifølge den logik, der kendetegner hovedstrømmen i den akademiske, Lacan inspirerede filmkritik, er kærlighedsforhold hovedsagelig baseret på patriarkalske dominansønsker, som selv baserer sig på et behov for at undertrykke kastrationsangst. Men i den typiske kærlighedshistorie er grundlaget for engagementet et ønske om gensidig kærlighed. Omsorg er et fremtrædende aspekt ved dette bånd, og, som etologen Eibl-Eibesfeldt har påpeget, forbilledet er ofte en omsorgsfuld barn-forælder interaktion, således at "baby" bliver synonym med "elskede" (18). I *Groundhog Day* må Phil Connors (Bill Murray) f.eks. først lære at interessere sig for andres velbefindende, før han og Rita (Andie MacDowell) kan etablere et kærlighedsbånd. I Lawrence Kasdans *The Accidental Tourist* (1988, *Turist ved et tilfælde*) er det at vise omsorg for dyr og børn et centralt element i etableringen af dette bånd. Dét er imidlertid ikke ensbetydende med, at nutidig eller fremtidig børneopdragelse er et obligatorisk element i et kærlighedsforhold. I Clint Eastwoods *The Bridges of Madison County* (1995, *Broerne i Madison County*) er den dramatiske konflikt f.eks. koncentreret om nødvendigheden af at vælge mellem romantisk kærlighed og hensynet til børnene. Men fuldstændig at overse, at kærlighed og sex også kan være relateret til forplantning og børneopdragelse - som den psykoanalytiske filmteori gør - er problematisk.

Lyst og pornografi. Mens kærlighed etablerer et eksklusivt og individuelt bånd mellem to mennesker, udgør jalousi en reaktion på ethvert tegn på afvigelse fra dette bånd. Mange filmiske kærlighedshistorier skildrer denne følelse.

Eksklusive, individualiserede og i princippet permanente forhold står i total kontrast til de relationer, der fremstilles i en anden vigtig, men mindre respekteret genre - pornofilmen (eller -videoen). I pornofilm er interpersonelle relationer defineret som flygtige, anonyme og upersonlige. Alle vil have sex med alle, og seksuel interesse i tredjeparter vækker ikke jalousi, men forstærker tværtimod den erotiske lyst. I den pornografiske litteratur, fra *Dekameron* til *O's historie*, indgår ofte som et centralt element en situation, hvor det er umuligt at identificere partneren (som er defineret alene ved sine kønsorganer). Dette er vanskeligere i visuel pornografi, men også her drejer det sig udelukkende om anonyme kropsdele. Identitetens sæde - ansigtet - er ubetydeligt eller maskeret, som i de erotiske scener i Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut* (1999). Der er ikke mange mennesker, der ville være i stand til at identificere deres elskede alene på grundlag af deres kønsdele, mens de øjeblikkeligt ville kunne genkende ansigtet. Vigtige medfødte processer i hjernen understøtter genkendelse af

Eyes Wide Shut. Frame grab

ansigter (19), hvilket understreger identitetens vigtighed i interpersonelle relationer.

Mens kærlighedshistoriernes hovedpersoner er defineret som unikke individer, er protagonisterne i pornofilm defineret på et anonymt artsniveau. Erotiske signaler såsom sminke tjener ofte til at skjule individuelle uregelmæssigheder og samtidig fremhæve kønstypiske træk og kropsdele, der betragtes som sensuelle (20). Når en person i begyndelsen af en pornografisk scene faktisk udstyres med en identitet, er det kun som en pikant åbning, for snart vil kroppen reagere automatisk på de erotiske pirringer. Med stor sandsynlighed vil den individuelle identitet forsvinde sammen med det tøj, som personen snart befrier sig for. Visse pornografiske film søger at øge ophidselsen enten ved at anvende stereotype sociale roller - såsom patient-sygeplejerske - som modeller for anonyme relationer eller som et middel til at forstærke en anonym biologisk lyst ved at betone skellet mellem kulturelle identiteter og roller og anonym sex.

Et centralt aspekt ved pornografi er den ubegrænsede og promiskuøse adgang til at inspicere kønsdele og andre intime dele af kroppen. Det kan måske synes trivielt at påpege, at visuel inspektion vækker seksuel ophidselse hos tilskueren, i og med at en sådan adgang repræsenterer en delvis accept af at indlede et seksuelt forhold,

samtidig med at den fungerer som emotionel pirring.

Alle kendte samfund, og selv visse primatgrupper, har opstillet begrænsninger for fremvisningen af kønsdele, idet visuel adgang indgår i forhandlingen om samleje, selv om forskellige samfund har forskellige grænser for, hvad der udgør kroppens private, seksuelle dele. Mennesker og dyr "shopper around" og signalerer deres tiltrækningskraft ved fremvisning af gevirer, bryster, hofter, peniser, påfuglehaler og lignende.

Da vores primatforfædre slog sig ned i træerne, svækkedes deres lugtesans, mens synssansen blev stærkere. I dag er både mennesker og primater meget visuelt orienterede dyr. Ikke desto mindre byder en stor del af vore dages filmteori på kuriøse forklaringer på pornografi, som f.eks. at visuel inspektion er et element i fortrængningen af kastrationsangst eller kvindelig andethed, eller at menneskers udtalt visuelle evner ikke er et medfødt træk men et fænomen af nyere dato, der er blevet forstærket af de visuelle mediers allestedsnærvær (21).

Linda Williams har fremført det synspunkt, at porno i bund og grund er en fremstilling af mandlig sadisme, og måske kvindelig masochisme (22). Det er imidlertid ikke tilfældet i mainstream porno, hvor alle deltagere generelt udtrykker glæde og indvilger i at blive forført. I mainstream porno er verbale, faciale og kropslige udtryk for nydelse og tilfredsstillelse vigtige elementer, og i modsætning til decideret sadomasochistisk porno er mainstream porno-kroppen altid villig til at lade sig pirre. Dette er forståeligt, eftersom mange mænd er bange for, at kvinder skal vrage dem eller anse dem for seksuelt uformående; imidlertid er det, trods Jacques Lacans påstande, de færreste mænd, der frygter, at de vil blive kastreret.

Motivationen for at danne eksklusive forhold, i modsætning til promiskuøse, bør ikke forveksles med spørgsmålet om, hvem der har magten i et forhold. Kærlighed kan opleves som et udtryk for det frie valg, men kan også fremstilles som en slags tryllebundethed; og selv om promiskuøse relationer kan indledes efter fælles overenskomst, kan de også være defineret af magtrelationer.

Min karakteristik af mainstream porno er deskriptiv; jeg vurderer ikke, hvorvidt den er realistisk eller har positive/negative effekter. Tilskuerne (for det meste mænd) synes at nyde kombinationen af den visuelle fremstilling af kønsdele og promiskuøs sex baseret på gensidig nydelse i modsætning til tvang. Men selv om mainstream porno på det diegetiske plan baserer sig på sex efter fælles overenskomst, er der nogle kvinder, der mener, at fremstillingen af kvinder der konstant tørster efter promiskuøs sex, kan have undertrykkende konsekvenser ved at forme mænds holdninger til virkelighedens kvinder. I den sammenhæng skal man være opmærksom på, at pornografiske film som andre kommercielle fiktionsfilm benytter betalte skuespillere, der følger et manuskript. Pornofilmenes sexlystne kvinde er således blot er en rolle, der spilles, og man kan ikke heraf slutte noget om kvinders lyst til anonym sex i virkeligheden (23). Men i øvrigt skal det bemærkes, at det miljø, hvor pornofilm produceres, sandsynligvis er præget af udnyttelse, misbrug og vold.

Eksklusiv kærlighed og promiskuøs lyst behøver ikke at stå i modsætning til hinanden. Mange klassiske Hollywood musicals og f.eks. Baz Luhrmans *Moulin Rouge* (2001) indeholder danseoptrin, hvor kvinder og mænd optræder som anonyme repræsentanter for deres køn i plots, der

baserer sig på personaliseret kærlighed. I disse film fungerer generaliserede, promiskuøse relationer som baggrund for individualiserede, eksklusive kærlighedsbånd.

I det virkelige liv er promiskuøse og eksklusive relationer selvfølgelig ofte konfliktfyldte modsætninger. Mange film behandler disse konflikter, f.eks. *Eyes Wide Shut*, der fokuserer på Alice Harford (Nicole Kidman) og hendes mand, Dr. William Harford (Tom Cruise) og deres lyst til anonyme seksuelle relationer med andre partnere. Skal vi følge den tankegang, som Williams giver udtryk for i bogen *Hard Core* (24), så består der en konflikt mellem Alice Harfords ønske om kvindelig nydelse på den ene side og hendes patriarkalske over-jeg på den anden. Det betyder, at de følelser, der forbinder hende til hendes barn og ægtemand, bygger på en falsk bevidsthed, og at de derfor ikke er ægte følelser som kærlighed og forældreomsorg. Denne tankegang antager eksistensen af kun én eller to motivationelle kræfter - libido og patriarkalsk overjeg - og fører til reduktionisme.

Faktisk står konflikten i *Eyes Wide Shut* ikke mellem nydelse og fravær af nydelse, men mellem forskellige former for nydelse, der er forbundet med forskellige følelser. Denne konflikt resulterer i negativ respons - som den skam Alice føler ved sin seksuelle drøm. Filmen antyder, at Alices kærlighedsfulde forhold til William er dominerende og hendes promiskuøse lyster delvist undertrykte. I *That Touch of Mink* (1962, *Sig det med mink!*) er det derimod kærligheden, der er undertrykt, indtil den promiskuøse ungkarl (Cary Grant) modvilligt indrømmer, at han er forelsket.

Femmes fatales, lyst og mangel på emotionel lukning. At analysere film om kærlighed og lyst vanskeliggøres af, at kærlighed ofte også omfatter seksuelt begær, og at stærke følelser ofte klassificeres som seksuelt begær (især hvis hovedpersonen er en kvinde), selv om den pågældende følelses rødder er ikke seksuelle. I adskillige films noirs er femme fatale-heltinder f.eks. i besiddelse af stærke følelser, og skønt disse følelser er forbundet med grådighed, beskrives kvinderne ofte som erotiske. For at komplicere tingene yderligere sætter mange analyser af kærlighedshistorier lighedstegn mellem stærk kærlighed og (promiskuøs) sex. Således hævder Claire Johnston, at *Double Indemnity* handler om mandlig kastrationsangst og patriarkalsk undertrykkelse af kvindeligt begær (25). Denne karakterisering er problematisk. Selv hvor seksualiteten spiller en væsentlig rolle i fortællingen, koncentrerer denne og andre films noirs sig om den farlige tiltrækning af den konflikt, der opstår, når en kvinde foregiver at smede et absolut kærlighedsbånd og samtidig etablerer promiskuøse og anonyme relationer. De anonyme relationer svarer til dem, der skildres i James Bond-film, i klassiske musicals à la Busby Berkeley eller i pornofilm. Desuden tager de ofte udgangspunkt i en kærlighed eller et begær, som bruges i forbryderisk øjemed - dvs. der er tale om ikke-lukket kærlighed eller begær.

I Howard Hawks' *The Big Sleep* (1946, *Sternwoodmysteriet*) signalerer Vivian (Lauren Bacall), at hun søger et seksuelt forhold, muligvis af promiskuøs art, men alligevel er hun ikke farlig; faktisk udtrykker hun senere et ønske om et eksklusivt forhold, der inkluderer omsorg. Og selv hvis den fatale tiltrækning i *Double Indemnity* havde været baseret på seksuelt begær, ville den ikke have været farlig, hvis Walter Neff (Fred MacMurray) havde været i stand til at overføre sin tiltrækning af Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck)

til en anden kvinde, efter at han havde opdaget Phyllis' kriminelle hensigter.

Som Mrs. Dietrichson besidder Stanwyck en farlighedskvalitet, der svarer til Jane Greers i rollen som Kathie i Jacques Tourneurs *Out of the Past* (1947). Disse to kvinders farlighed hænger til dels sammen med deres ønske om promiskuøse forhold. Følgelig er deres lyst ikke-lukket, hvad angår lystens genstand. Men hverken Phyllis eller Kathie er som heltinderne i porno- eller James Bond-film, idet seksuel tilfredsstillelse for dem ikke er et mål i sig selv; det kan let kombineres med andre følelser, såsom begærlighed efter økonomisk gevinst. På en vis måde kan man betragte Phyllis og Kathie som prostituerede, idet de bruger sex som et middel til at få penge. Men i modsætning til virkelige prostituerede er de farlige, fordi de lokker mænd til at udvikle stærke og eksklusive, kærlighedslignende bånd. De mænd, der forelsker sig i disse kvinder, kan til at begynde med føle sig tiltrukket af dem, fordi de udsender stærke, generaliserede seksuelle signaler, hvilket til dels skyldes settingens promiskuitet. Men mændene ender med at ønske eksklusive forhold; de vil med andre ord have det hele. Den klassiske femme fatale's seksuelle appetit er ikke lukket - i den definition, Frijda giver af ordet - men står i den private profits tjeneste. Selv moderne femmes fatales som Rebecca Carlson (Madonna) i Uli Edels *Body of Evidence* (1993) kombinerer begær efter penge og sex. Disse film har med andre ord ikke alene med begær at gøre, men også med en konflikt mellem følelser, typisk seksuel lyst, grådighed og kærlighed.

Betydningen af valg, forførelse og skæbne i skildringen af kærlighed. At etablere et permanent kærlighedsbånd er et kompliceret foretagende, som ofte involverer mekanismer, der i visse henseender modarbejder lukning. Dette kærlighedsbånd etableres ofte i en kontekst af eksplicitte eller implicitte valg, hvor den ene eller begge deltagere sammenligner mulige kærlighedsobjekter i overensstemmelse med et sæt af præferencer. Sammenlignings- og valg-mekanismer modarbejder dannelsen af absolutte bånd, og hvis denne sammenligningsproces fortsætter, efter at et bånd er etableret, vil forholdet som regel blive opløst, så snart en af deltagerne fortryder sit valg eller får et bedre tilbud. I George Cukors *The Philadelphia Story* (1940, *Natten før brylluppet*) fortryder Tracy Samantha (Katharine Hepburn) sit valg af kærlighedsobjekt og kan først engagere sig på en absolut måde efter en fornyet valgrunde (som, mærkeligt nok, involverer symbolsk promiskuitet).

Af narrative årsager er serie-kærlighed, som i tv-serien *Ally McBeal*, et typeeksempel på en situation, hvor kærlighedsvalg foretages og ændres konstant. Mens *Four Weddings and a Funeral* fremhæver, at Carrie og Charles forelsker sig ved første blik, er der også en væsentlig del af filmen, der handler om at opstille intellektuelle prioriteringer ved at undersøge alternative muligheder. I *The Accidental Tourist* er Muriel Prichett (Geena Davis) ikke længe om at opstille sine prioriteringer, mens det tager Macon Leary (William Hurt) en hel film at beslutte sig for at engagere sig bindende i forhold til Muriel, hovedsagelig pga. klasseforskellene imellem dem. Han tvinges til at vurdere fordelene ved hendes omsorgsfulde, intuitive arbejderklasse-væremåde i forhold til et muligt mismatch mellem hendes værdier og hans egen "protestantiske", arbejds-orienterede middelklasse-etik. Et centralt træk ved kærlighedshistorier er frem-

hævelsen af social-emotionel intelligens, hvor både personer og tilskuere forsøger at finde ud af, om der eksisterer et solidt grundlag for permanent kærlighed.

Ord som *at flirte, at gøre kur til* og *at forføre* er traditionelle termer, der udtrykker sociale signaler og evner, som bruges til at overtale en anden til at etablere et forhold. Disse ord udtrykker også forskellige grader af kontrol; således implicerer *at flirte* og *at gøre kur*, at genstanden har et vist mål af kontrol, mens *forførelse* antyder, at en vital interesse hos den forførte krænkes ved overtalelsesteknikken. Påvirkninger fra et tyrannisk over-jeg motiverer typisk ikke modstand over for forførelsen. Snarere hænger beslutningen om enten at modsætte sig eller underkaste sig forførelsen oftere sammen med, hvorvidt forføreren er et optimalt eller blot acceptabelt valg af elsker i en given situation.

Den proces, som går ud på at vælge et kærlighedsobjekt - og som afspejler sig i engagement-udsættelse - understøttes af ikke-viljebestemte, autonome reaktioner (26), der spænder fra væmmelse ved den anden person til generelle spændthedsfølelser, som ofte udtrykkes ved viljebestemt, målorienteret adfærd. Omdannelsen af denne spændthed til accept og engagement forudsætter aktiveringen af mentale og fysiske mekanismer, der kendetegnes ved afslapning (og ikke-viljebestemte, såkaldte para-sympatetiske autonome reaktioner, som vi kender fra spisning, seksuel hengivelse, latter og sorg). Tilskuere og fiktive personer oplever ofte forholdet som indledningsvist kendetegnet ved frit valg og svangert med spændinger, men efterhånden som de to personer overgiver sig til skæbnen, kommer forholdet til at fremstå som karakteriseret ved engagement og afslapning.

Da Macon til slut overgiver sig til Muriels ønske om et permanent kærlighedsbånd, er hans beslutning baseret på viljebestemte processer og overvejelser, men selve engagementet fremstilles som en underkasten sig skæbnen; overvejelserne er et overstået kapitel, og følelsesmæssig lukning kan etableres. I *The Philadelphia Story* tjener Tracys symbolsk promiskuøse hengivelse til Mike Connor (James Stewart) før hun ender med at engagere sig i forhold til Dexter Haven (Cary Grant), en tilsvarende funktion, idet den skaber betingelser, der fremmer etableringen af et stærkt kærlighedsbånd.

Man kan hævde, at plot-elementer som skæbne og fatalisme i romantiske film blot anvendes til at skabe dramatisk eftertryk. Men selv hvor dét er tilfældet, kan det at overgive sig til ens skæbne stadig involvere følelsesmæssige elementer såsom lukning, der fremmer permanent engagement. Et kærligheds- (eller venskabs-)bånd reducerer individets frie valg til gengæld for andre former for belønning. Hvis en person på baggrund af rationelle/emotionelle overvejelser beslutter at engagere sig, ledsages transformations-øjeblikket ofte af en følelse af at hengive sig til skæbnen, som i *The Accidental Tourist*.

I andre film, som f.eks. Anthony Minghellas *The English Patient* (1996, *Den engelske patient*) og *Double Indemnity*, er valg i kærlighedsaffærer negativt forbundet med skæbnen, fordi det at vælge kærligheden skaber uovervindelige konflikter i forhold til andre værdier. Lige så ofte opfattes et valg imidlertid som skæbne - som da Dr. David Huxley (Cary Grant) i Howard Hawks' *Bringing Up Baby* (1938, *Han, hun og leoparden*) langt om længe overgiver sig til Susan Vance (Katharine Hepburn), underkaster sig sin "skæbne" og går ind i et bindende kærlig-

hedsforhold, selv om det har en negativ indflydelse på hans arbejde med dinosaurer. I denne komiske kontekst er skæbnen venligtsindet og i overensstemmelse med de underforståede, rationelle overvejelser, der knytter sig til Davids eksistentielle valgmuligheder.

Følelser og kultur. Forestillingen om, at Phyllis' kriminelle sindelag i *Double Indemnity* er en ideologisk konstruktionen, ligger implicit i Johnstons behandling af femme fatale'n (27). Ifølge hendes teori nægtes kvinder i patriarkalske samfund retten til seksuel nydelse, da denne ville true den sadistiske kontrol af kvinder, som er nødvendig for at dulme den mandlige kastrationsangst, og resultatet er en kriminalisering af seksuelt aktive kvinder. Det er imidlertid problematisk at overvurdere omfanget af offentligt fremsatte ideologiers eller moralske normers indflydelse på fiktioners indhold. I de fleste samfund har såvel kærlighedshistorier som historier om ustraffet utroskab - om mænd og kvinder, der hengiver sig til promiskuøse relationer - cirkuleret i årtusinder. *1001 nats eventyr* og *Dekameron* byder på talrige eksempler. Mange af disse historier har cirkuleret i så forskellige samfund som Indien, Persien og Europa. Op igennem historien har kulturerne været kendetegnet ved en slags dobbeltmoral, ifølge hvilken mænd begærer kvinder, der er seksuelt aktive,

Double Indemnity

samtidig med at de beundrer kvinder, der er dydige. En banal forklaring er, at mænd har forskellige former for begær som ægtemænd og som elskere. Tilsvarende ser kvinder ikke efter de samme kvaliteter i en elsker som i en ægtemand.

Ikke desto mindre har sociale normer, der varierer fra kultur til kultur og over tid, ganske givet indflydelse på, i hvor høj grad mænd og kvinder får lov til at udtrykke seksuel lyst og til at hengive sig til promiskuøse seksuelle relationer. Film afspejler en bred vifte af normer. Den grad af seksuel frihed, Carrie nyder i *Four Weddings and a Funeral*, er større end den, der tilstås heltinderne i Jane Austens romaner. Carries frihed er også større end Phyllis' i *Double Indemnity*, men måske ikke meget større end Vivians i *The Big Sleep*. Opfattelsen af Phyllis som i en eller anden forstand begrænset i sin seksuelle frihed holder kun, hvis man hævder, at filmen postulerer en universel sammenhæng mellem promiskuitet og kriminelle tilbøjeligheder og ikke blot ser dem som individuelle træk ved hendes fiktive figur. Fremstillingen kan kun betragtes som ideologisk, hvis alle eller hovedparten af de promiskuøse kvinder på film fremstilles som kriminelle. I netop *Double Indemnity* er Phyllis' problem ikke hendes ønske om seksuel nydelse. Ejheller er det et ønske om dødbringende nydelse som beskrevet i Nagisa Oshimas *I sansernes rige* (1976) eller promiskuøs overstadighed som i James Bond-filmene. Phyllis' problem er snarere, at hun anvender sin seksualitet til ikke-seksuelle formål.

De specifikke normer, der definerer kærlighed og promiskuitet, forhandles på forskellig vis i forskellige kulturer og historiske perioder. Men i alle kendte kulturer etablerer folk personaliserede, eksklusive kærlighedsforhold. De fremstillinger, der taler om vild promiskuitet i eksotiske kulturer, som vi f.eks. finder det hos Margaret Mead, er blevet afsløret som det pure opspind (28).

At etablere eksklusive, permanente kærlighedsbånd tjener vitale psykologiske formål. F.eks. forbindes et kærlighedsbånd ofte med omsorg. At give og modtage omsorg er essentielt for menneskets overlevelse, og fremstillingen heraf aktiverer stærke, positive følelser baseret på medfødte tendenser, ikke begær eller fortrængning. I Howard Hawks' *To Have and Have Not* (1944, *At have og ikke have*) fremstilles det ikke som et problem, at Marie "Slim" Browning (Lauren Bacall) ikke er jomfru. At både hun og Harry "Steve" Morgan (Humphrey Bogart) er altruistiske og omsorgsfulde over for hinanden, er derimod et centralt plot-element og nøglen til omdannelsen af et sanseligt baseret forhold til et egentligt kærlighedsbånd. Tilsvarende i Elaine Mays *A New Leaf* (1971, *I lyst og død*), hvor en ungkarl (Walter Matthau) indledningsvis gifter sig med en velhavende, åndsfraværende forsker (Elaine May) i den hensigt at myrde hende for hendes penge. Langsomt opdager han imidlertid, at hun fremkalder noget i ham, som får ham til at føle omsorg for hende, og disse følelser i kombination med hendes kærlighed til ham leder til sidst til, at han forelsker sig i hende.

Det er vanskeligt at forestille sig et samfund, hvor alle ønsker sex med alle andre, og hvor alle - som i mainstream pornofilm - konstant skifter partnere uden at etablere personaliserede kærlighedsbånd (skønt visse hippie-kollektiver faktisk forsøgte at indstifte en sådan praksis). Men ifølge de teorier, der ligger til grund for visse skoler af filmkritikken (jf. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Mary Ann

Doane, Linda Williams, Claire Johnston, Gaylyn Studlar), er promiskuøst begær den eneste adækvate afspejling af menneskelige interpersonelle relationer. Denne opfattelse er ofte baseret på vulgærfreudianisme, ifølge hvilken mennesker angiveligt udelukkende motiveres af egoistiske drifter, og kærlighed helt igennem er et produkt af kulturel undertrykkelse. I dette perspektiv er det en god idé, at Travis Bickle (Robert de Niro) inviterer Betsy (Cybill Shepherd) med ind og se en pornofilm på deres første stævnemøde i *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). De fleste tilskuere deler imidlertid ikke dette synspunkt og er derfor i stand til at forstå Betsys reaktion. De abstrakte beskrivelser af begær og kroppe, som er alment accepterede i filmforskningen, i forening med fraværet af definitioner på højere følelser som kærlighed og på teorier der kan forklare menneskers tilbøjelighed til at vise omsorg for andre, gør det vanskeligt at forklare, hvorfor pornofilm repræsenterer et så begrænset udvalg af menneskelige følelser. Det gør det også vanskeligt at acceptere, at ikke alene lyst men også blufærdighed er en medfødt menneskelig følelse. Blufærdighed er ikke i første række et udtryk for fortrængning, men er forbundet med ønsket om at styre seksuelle relationer.

Hvis man seksualiserer alle interpersonelle relationer, hindrer man en forståelse af de menneskelige behovs kompleksitet - hvilket illustreres af den måde, hvorpå termen "venskab" har lidt samme skæbne i filmforskningen som termen "kærlighed". Således ses forholdet mellem Roger Murtaugh (Danny Glover) og Martin Riggs (Mel Gibson) i *Lethal Weapon*-serien - og for den sags skyld mellem alle mænd i actionfilm - ikke som et venskab, men som et udtryk for en latent homoseksuel tiltrækning.

Tilsvarende opfatter Johnston forholdet mellem Walter og hans chef i *Double Indemnity* som erotisk (29). I hendes perspektiv er det ikke muligt at se venskab som en distinkt, ikke-erotisk følelse (der bidrog til at sikre vores jæger-samler forfædres overlevelse) eller som et middel, der sætter heltene i moderne action film i stand til at klare problemerne. Dette synspunkt udelukker også muligheden af, at homoseksuelle er i stand til at skelne mellem kærlighed og venskab, eller mellem kærlighed og lyst. At anerkende eksistensen af både homoseksuel og heteroseksuel lyst udelukker ikke eksistensen af følelser, der er hovedsagelig "ikke-erotiske" af natur.

Nogle af årsagerne til, at man undgår at diskutere kærlighed i filmteorien, synes at bunde i overvejelser, der bygger på simplistiske, dualistiske forestillinger, ifølge hvilke kærlighed er uløseligt forbundet med ægteskab, heteroseksualitet, børn og traditionelle kønsroller, mens lyst forbindes med emancipation, flydende kønsroller og kroppen. Blufærdighed knyttes endvidere til victorianisme og ønsket om emancipation (i modsætning til visse "fundamentalistiske" kvinders syn på porno, som de eksplicit eller implicit hævder nedværdiger kvinder). Imidlertid viser selv en beskeden historisk eller tværkulturel undersøgelse, at denne udlægning er fuld af fejlagtige antagelser.

I visse kontekster, som f.eks. det 18. og 19. århundredes europæiske romaner, var plots der indeholdt romantisk kærlighed - i modsætning til arrangerede ægteskaber - et middel til at give udtryk for, at kvinder ønskede frit kærlighedsvalg. Et filmisk eksempel er Chen Kaiges *Den gule jord* (1984), hvor en fars økonomiske kalkulationer er i konflikt med hans forelskede

datters ønske om emancipation. I andre sammenhænge står konflikten mellem kærlighed og personlig emancipation, som f.eks. i Robert Bentons *Kramer vs. Kramer* (1979, *Kramer mod Kramer*). I atter andre sammenhænge fremstilles erotisk lyst som emanciperende, som f.eks. i Luis Buñuels *Belle de jour* (1967, *Dagens Skønhed*), eller kærlighed og lyst forenes i en emanciperende bevægelse, som f.eks. i Zhang Yimous *De røde marker* (1987).

Bevidstheden, kroppen og emotionelle konflikter i filmdramaet. Et andet argument, der fremføres af filmkritikkens hovedstrøm, har med følelsers styrke at gøre. Lyst betragtes som en stærk følelse, mens såkaldt højere følelser, der aktiveres af kærlighed, venskab eller altruisme, betragtes som svage. Ifølge denne logik må en stærk følelse, der fremstilles på film, ifølge sin natur have seksuelle rødder. Hvis en person besidder stærke, ikkeseksuelle, emotionelle motivationer, må han eller hun lide af en fortrængningsbaseret falsk bevidsthed eller tjene som talerør for ideologiske konstruktioner. Følelser er imidlertid, som Frijda påpeger det, "handlingstendenser", og for at være overbevisende og levere "momentum" (motivationel kraft) og lukning, må de opleves med stor intensitet (30). En serie følelser kan aktivere et sådant momentum og lukning. Som jeg påpegede tidligere i forbindelse med film noir, er ønsket om økonomisk gevinst ofte en stærkere motiverende faktor end sex.

Synspunktet at følelsers styrke er ligefremt proportional med, hvor basale og primitive de er, har paralleller i den amerikanske psykolog Abraham Maslows teori om menneskelige behov og følelser (31). Maslow hævder, at der består et generelt hierarki af menneskelige følelser, hvilket er udgangspunktet for hans teori om "behovenes pyramide". Fysiologiske behov, for mad og søvn f.eks., befinder sig i bunden af pyramiden. Behovet for tryghed rangerer højere, og behovene for kærlighed og for at høre til befinder sig endnu højere i pyramiden. Over dem er behovet for agtelse. Og på toppen af pyramiden placerer Maslow behovet for selvrealisering, herunder specifikke metabehov som kærligheden til skønhed, retfærdighed og sandhed. Ifølge Maslows teori må et individ tilfredsstille et lavere behov, et fysiologisk behov f.eks., før han eller hun kan begynde at tilfredsstille behov på pyramidens næste trin.

Så længe Maslows behovspyramide betragtes udelukkende som et deskriptivt redskab, er modellen relativt uproblematisk. Den har imidlertid mindre værdi, når det gælder at beskrive den motivationelle kraft bag et givet behov. Folk har med andre ord ofte motivationelle prioriteter, der står i modsætning til de lavere prioriteter i pyramiden. F.eks. ser man ofte mentalt syge mennesker, med utilfredsstillede lave og mellemliggende behov, kanalisere deres mentale problemer over i kunstneriske udtryk, mens andre mennesker vil sætte livet på spil for at vinde social agtelse eller opnå social retfærdighed.

Følelsesmæssige prioriteringers tendens til at komme i konflikt med behovene i Maslows pyramide er tydelig i mange film. I John Tiernans *Die Hard* (1988) sætter John McClane (Bruce Willis) sit behov for tryghed på spil for at beskytte sin kone. I *Kramer vs. Kramer* bringer Joanna Kramer (Meryl Streep) sit behov for kærlighed og for at høre til i fare for at opfylde sit behov for selvrealisering. Især kunstfilm beskæftiger sig ofte med højere behov, fordi de skildrer bestræbelser på at skabe eksistentiel konsistens i værdier og følelser

(som beskrevet i min artikel "Art Film, the Transient Body and the Permanent Soul") (32).

Filmmediet kan selvfølgelig være vildledende, for, som Ed Tan har påpeget, på film er omkostningerne ved en følelsesmæssig oplevelse langt lavere end i virkeligheden (33). Vi kan veltilpasse følge, hvordan John i *Die Hard* sætter livet på spil i sine pro-sociale aktiviteter, og vi kan beundre helte, der er parate til at tage langt større risici end den gennemsnitlige tilskuer, eller styrken af Romeos og Julies kærlighed. Men højere behov er ikke bare opfundet af filmskabere og historiefortællere, og de er ikke per definition svagere end "lavere" behov. I den virkelige verden er der mange, der begår selvmord af ensomhed og således ofrer deres fysiologiske behov og hele fysiske eksistens, fordi deres behov for at høre til ikke er tilfredsstillet. Det er kort sagt misvisende at skelne mellem højere, psykologiske og lavere, fysiske behov, fordi man derved antyder, at højere behov hverken er biologiske eller objektive.

Mange højere behov var flere millioner år om at udvikle sig, mens den sprogbaserede, højere kultur kun har eksisteret i 150.000 år eller mindre, og de fleste andre aspekter af den højere kultur kun i henved 50.000 år (34). Højere behov er altså lige så objektive som de lavere og bidrager lige så meget, eller mere, til artens overlevelse.

Den kulturalistiske gren af psykoanalysen baserer sig på en uholdbar dualisme. Basale behov kategoriseres som fysiske, højere behov som udelukkende psykologiske, hvorved de højere behov gøres mindre virkelige eller permanente. I *Eyes Wide Shut* oplever Alice en konfliktfyldt blanding af nydelse og skyldfølelse under sin promiskuøse drøm, fordi både blufærdighed og promiskuitet understøttes af medfødte dispositioner, der er formet af kultur og socialisering.

At følelser baseret på medfødte tendenser kan være i konflikt i en given situation, peger på et vigtigt aspekt af menneskelige følelser, som adskiller dem fra f.eks. krybdyrs instinkter. Skønt mennesket har en serie medfødte emotionelle dispositioner, der er forbundet med centrale menneskelige anliggender, er der ikke noget medfødt system af endeligt fastsatte prioriteringer mellem disse følelser. En kan sætte livet på spil for at redde sin kammerat; en anden prioriterer behovet for tryghed højt. Kærlighedens, hhv. lystens styrke varierer fra person til person og fra situation til situation. Dette fravær af et på forhånd givet hierarki af følelser og interesser er, i visse henseender, funktionelt og pragmatisk, idet det sætter individer i stand til at handle i overensstemmelse med den situationelle kontekst og deres egne personlige historier. Det giver tillige rum for, at følelser kan udvikle sig over tid.

Fordi mennesker oplever emotionelle konflikter, kan man vælge én følelse, f.eks. kærlighed, og forkaste en anden, f.eks. promiskuøs lyst, eller vice versa. En sådan valgproces indebærer, at man vier den forkastede følelse eller impuls mindre opmærksomhed, så den opleves på en ufokuseret og måske ubevidst måde. Selv en simpel konflikt som f.eks. mellem det at være sulten og ønsket om at arbejde kan føre til en midlertidig undertrykkelse af en emotionel impuls.

Mainstream psykologi adskiller sig ikke fra psykoanalyse, hvad angår spørgsmålet om, hvorvidt impulser kan fortrænges eller blive ubevidste. Tværtimod kan det forhold, at der ikke eksisterer et fast, medfødt hierarki af følelser, føre til fortrængning, hvis der ikke kan findes et kompromis. I modsætning til 'filmvidenskabelig

psykoanalyse' (35) hævder den traditionelle psykologi, at grundlaget for vores mentale og affektive arkitektur ikke er et par medfødte dispositioner, men en serie af dispositioner, der er udviklet som svar på omgivelsernes forskellige praktiske udfordringer. Når det gælder normale mennesker er fænomener som Ødipuskompleksets indflydelse på karakterdannelsen den rene spekulation, som står i modsætning til den gængse forståelse af medfødte dispositioner i sunde voksne menneskers mentale arkitektur.

Af forskellige årsager kan specifikke kulturer ønske at opstille faste hierarkier af følelser og interesser, manifesteret i moral-kodekser som f.eks. De ti Bud. Disse moralske normer fungerer som tommelfingelregler, en heuristik til løsning af følelsesmæssige konflikter. Normerne er imidlertid ikke indbyrdes konsistente, og der vil stadig opstå konflikter mellem normer i mange situationer.

Filmdramaer og anden dramatisk fiktion - fra *Antigone* til Krzysztof Kieslowskis *Dekalog* (1988) - skildrer ofte personer, der oplever to eller flere lige stærke følelser, som er i konflikt med hinanden. I *The English Patient* må patienten f.eks. vælge mellem at forråde sit land eller bryde sit hellige løfte til sin elskede (at vende tilbage for at redde hendes liv); her er der konflikt mellem kærlighed og patriotisme. En lignende konflikt optræder i Michael Curtiz' *Casablanca* (1942). I Lars von Triers *Dancer in the Dark* (2000) tror heltinden, at hun må vælge mellem at sige sandheden, og dermed bringe sin søns øjenoperation i fare, eller at blive henrettet og opfylde sine forpligtelser over for sønnen. Talrige film handler om konflikten mellem forbudet mod at slå ihjel og den moralske forpligtelse til at beskytte familie eller venner. Næsten alle tv politibetjente er splittet mellem deres forpligtelser over for partnere og familie på den ene side og jobbet og jagten på retfærdighed på den anden. Moralske tommelfingerregler leverer ingen klare svar, når forskellige regler kommer i konflikt med hinanden; det er op til filmens pragmatiske ad hoc-argumenter at skildre mulige veje til løsning af sådanne konflikter.

Mange filmskabere fremstiller betydningsfulde situationer, der ændrer en persons moralske prioriteter, og tillige tilskuerens (36). I så henseende fungerer filmdramaer ofte som emotionelle eksperimenter. Tilskueren nyder disse simuleringer af det virkelige liv, fordi de ikke alene vækker forskellige, parallelle følelser, men tillige sætter ønsket om lukning op imod behovet for at vælge mellem modstridende følelser. Desuden kan hypotetiske simuleringer give tilfredsstillelse i den forstand, at de repræsenterer fornøjelige indlæringsprocesser, hvor tilskuerne beriger deres forståelse af verden.

Den evolutionære forklaring på kærlighed. I dette afsnit skal jeg uddybe den foregående beskrivelse af den evolutionære oprindelse af kærlighed og lyst (37). Laverestående dyr, med undtagelse af fugle, har et promiskuøst kønsliv og udviser kun sparsom omsorg for deres afkom. De fleste pattedyr har også et temmelig promiskuøst kønsliv, men hunnerne viser stor omsorg for deres afkom. Der er ikke mange hanner, der tager del i denne omsorg, og det er kun hos mennesket, at mand/kvinde-barn forholdet typisk er baseret på heteroseksuel pardannelse (skønt der også findes haremer og promiskuitet); blandt fugle organiserer 90 procent sig i heteroseksuelle par, da det er vanskeligt både at holde æggene varme og

skaffe mad til afkommet uden et samarbejde mellem hannen og hunnen.

Når menneskehannen deltager i yngelplejen og indgår i pardannelsen, skyldes det, som tidligere nævnt, menneskebørnenes langsomme udviklingsproces. Ved naturlig udvælgelse blev fuglenes strategi således genopfundet og brugt til dannelsen af heteroseksuelle menneskelige par. Dette forudsætter naturligvis tilstedeværelsen af visse stærke, medfødte mekanismer, som bidrager til at smede bånd mellem mand og kvinde. Disse mekanismer muliggjorde dannelsen af personaliserede og eksklusive kærlighedsbånd. Sandsynligvis var disse personaliserede forhold en videreudvikling af de bånd, der var etableret mellem pattedyrsmødre og deres børn. Umiddelbart efter at have født får en mor en slags aftryk, der sætter hende i stand til at skelne sit eget barn fra andre væsener og således etablerer et særligt forhold mellem mor og barn, der motiverer moderen til at tage sig af barnet.

Vi ser altså, at seksuel lyst og kærlighed er forskellige medfødte dispositioner, der har udviklet sig i forskellige faser af evolutionen. Lystens basale elementer har en reptil oprindelse, der kan føres hundreder af millioner år tilbage. Dispositionen til at elske er af nyere herkomst, måske omkring en million år gammel, sandsynligvis udviklet som en udløber af fusionen og transformationen af dispositionen til at tage sig af afkommet på den ene side og dispositionen for seksuel lyst på den anden.

At mennesket udviklede en medfødt tendens til at danne heteroseksuelle bånd, betyder ikke, at denne disposition erstattede den promiskuøse lyst. Den arts bestemte krybdyrs- og pattedyrslyst er stadig i kraft og er i visse henseender blevet forstærket, fordi menneskehunnen ikke har nogen løbetid og derfor kan parre sig året rundt. Dette har bidraget til at styrke kærlighedsbåndet ved at give det en kontinuerlig seksuel dimension. Samtidig er promiskuitet imidlertid en konstant mulighed, mens det for de fleste dyr kun er en mulighed i visse perioder. Desuden er kombinationer af kærlighed og lyst mulige. Folk kan være deres partnere utro, kærligheden kan dø ud, og homoseksuel kærlighed og begær er muligheder, ligesom haremer og promiskuitet er det. At den evolutionære funktion af sex er forplantning og DNA-overførsel, og at den evolutionære årsag til at danne kærlighedsbånd er at skaffe ressourcer til yngelplejen, begrænser ikke i sig selv den måde, hvorpå et individ kan ønske at følge sin medfødte disposition til at danne bånd med et andet menneske. Der findes ikke nogen naturgiven moral. Skønt det ikke er alle mennesker, der oplever drømme og manifest adfærd som i *Eyes Wide Shut*, optræder der strukturelle konflikter såvel i generaliserede som i individualiserede seksuelle forhold, eller, sagt på en anden måde, situationer der involverer både promiskuøs lyst og kærlighed. Det er derfor ikke kun eksklusive, heteroseksuelle og individualiserede bånd, der er naturlige. Homoseksuel kærlighed er f.eks. baseret på de samme mekanismer. Min pointe er, at kærlighedsbånd - homoseksuelle (38) såvel som heteroseksuelle - er baseret på biologiske mekanismer, der udviklede sig som en del af den evolutionære proces. I denne forstand er disse bånd ikke produkter af specifikke kulturelle omgivelser. På samme måde er kærlighed ikke udelukkende afledt af lyst, skønt lysten som regel er et element i kærligheden.

Skønt den evolutionære årsag til udviklingen af mekanismer, der understøtter

pardannelse og eksklusive forhold mellem to mennesker, er at sikre yngelplejen, er det funktionelle forhold stadig evolutionært og behøver ikke manifestere sig i et kærlighedsbånd. Et heteroseksuelt kærlighedsbånd, med en vis tidslig udstrækning, vil typisk føre til børneopfostring, ligesom ønsket om børn kan associeres med kærlighed. Det er imidlertid ikke kun muligt, men også almindeligt, at der dannes kærlighedsbånd mellem to mennesker, som aldrig får børn sammen. Romeo og Julie fik ingen børn, et homoseksuelt bånd som det mellem Jody (Forest Whitaker) og Dil (Jaye Davidson) i Neil Jordans *The Crying Game* (1992) har intet med børneopdræt at gøre, og kærligheden mellem Francesca (Meryl Streep) og Robert (Clint Eastwood) i *The Bridges of Madison County* er i konflikt med Francescas ønske om at tage sig af sine børn. Kærlighedens mekanismer kan således være uafhængige af deres evolutionære motivation.

Denne beskrivelse af kærlighed og begær stemmer nøje overens med de typiske køns-baserede præferencer for bestemte filmgenrer. Mens både mænd og kvinder kan lide såvel romantiske kærlighedshistorier som pornofilm, er kvinder gennemsnitligt mere til romantik, og mænd i gennemsnit mere til porno. Dette kan til dels være en kulturel konstruktion, og der er da også flere kvinder, der ser pornofilm i dag, end der var for årtier siden. Men kulturel konstruktion kan ikke udtømmende forklare de kønsbaserede præferencer. Ifølge den evolutionære forklaring har kvinder en større tilskyndelse til at knytte kærlighedsbånd end mænd, hvorfor de investerer mere i pardannelsen. Interessen for at danne kærlighedsbånd har op gennem hele historien været rationel, og er det den dag i dag; de fleste kvinder er bekendt med prisen for at være enlig mor, og selv i dag er det først og fremmest kvinden, der er ansvarlig for børneopfostringen. Men, som jeg har fremført ovenfor, kvinders interesse i kærlighedshistorier og pardannelse er ikke uløseligt forbundet med børneopfostring. Pardannelsesdispositionen er etableret evolutionært, og forholdet til børneopfostring er en "pragmatisk", sandsynlig konsekvens, som ikke nødvendigvis realiseres i alle individuelle situationer. Kvinder og mænd behøver ikke nødvendigvis at ønske at få børn for at kunne nyde romantiske film.

Kvinder kan kun føde et begrænset antal børn, og valget af parringspartner kan få skæbnesvangre konsekvenser; derfor har kvinder udviklet en stærk social intelligens. Mænd kan producere børn i stort antal, og fordelene ved at levere højkvalitets omsorg for deres afkom kan, af mange grunde, modificeres af kvantitets betragtninger, skønt de fleste mænd op igennem historien kun har fået børn med en eller to kvinder. Det er derfor ikke på sin plads at antage, at der ligger ideologisk indoktrinering til grund for, at kvinder gennemsnitligt foretrækker romantiske historier og mænd porno.

Evolutionær psykologi og filmforskning. Til slut skal jeg demonstrere, hvorfor en psykologisk forklaringsramme baseret på evolutionære og biologiske overvejelser er helt igennem kompatibel med historiske og moderat kulturalistiske og antireduktionistiske tilgange til filmforskningen. Eftersom evolutionær psykologi ofte er kompatibel med universel folkepsykologi, giver den en mere pålidelig afspejling af almindelige filmtilskueres forståelse end radikal kulturalisme eller psykoanalyse. Der er derfor adskillige fordele forbundet med en filmkritik baseret på mainstream

og evolutionær psykologi.

For det første sætter evolutionær psykologi os i stand til at respektere filmskabernes bevidste intentioner og den måde, hvorpå publikum forstår film. Hvis *Double Indemnity* skildrer, hvordan Phyllis' promiskuitet og kriminelle adfærd er forbundet med hendes ønske om økonomisk gevinst, så må vi tage dette i betragtning, når vi analyserer filmen, for filmen handler ikke om kvinder i almindelighed, men om en bestemt kvinde i en bestemt situation. Dét forhindrer ikke filmforskere i at finde ubevidste motiver eller anlægge et andet perspektiv end filmskaberens og det intenderede publikums. Men filmforskere må også respektere og forklare filmskaberes og tilskueres bevidste tankevirksomhed og følelser, da disse sætter os i stand til at forstå historien fra den historiske andens perspektiv.

For det andet giver evolutionær psykologi en bedre forklaring end psykoanalysen på forskelle fra én historisk periode til en anden, idet den evolutionære psykologi ikke reducerer alt til id og over-jeg, men i stedet beskriver interaktionen mellem forskellige interesser og følelser. Et ønske om kærlighed kan f.eks. være en del af kvinders emancipation i samfund med arrangerede ægteskaber, som skildret i *Den gule jord*, men det kan også stå i modstrid til emancipation, som i *Kramer vs. Kramer*.

For det tredje, og endelig, giver evolutionær psykologi en forklaring på det forhold, at film forstås meget mere universelt end den radikale kulturalisme er i stand til at gøre rede for. F.eks. er tilskuere ofte i stand til at forstå film, der udspiller sig i fremmede kulturelle og historiske kontekster. Mens følelser formes forskelligt, deles de universelt, så tilskuere ofte kan forstå film, der skildrer andre grænser for blufærdighed og eksplicit adfærd, end de er vant til. Der er ligefrem en vis moralsk tilfredsstillelse i at konstatere, at produktionen og receptionen af kulturprodukter har rødder i en fælles, universel menneskelig natur, formet af distinkte kulturer og individuelle erfaringer, for det er denne fælles menneskelige natur, der er grundlaget for empati og tolerance.

Noter:

1. Joseph Anderson, *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory* (Carbondale: Southern Illionois Press, 1966); Torben Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Oxford: Oxford University Press, 1997); og Laurent Jullier, *Cinéma et Cognition* (Paris: L'Harmattan, 2002). Igennem de sidste 15 år er der udgivet mange bøger om evolution. Af særlig interesse for kulturvidenskaberne er Jerome H. Barkow, Leda Cosmides & John Tooby, *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture* (New York: Oxford University Press, 1992). Adskillige af de senere numre af det litterære tidsskrift *SubStance* diskuterer forholdet mellem litterære former og evolution.
2. Grodal, *Moving Pictures*, kap. 1.
3. Neurologen Antonio Damasio viser i *Descartes' Error: Emotions, Reason, and the Human Brain* (New York: Grosset, 1994), hvordan fornuft og følelser arbejder sammen i hjernen, og i *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (New York: Harcourt Brace, 1999) viser han, hvordan perceptionen af kroppen gennem følelser er vital for den (neurologiske) tilvejebringelse af bevidsthed. En anden beskrivelse af følelser og deres neurologiske og hormonale grundlag findes i Joseph Ledoux, *The Emotional Brain* (London: Weidenfeld & Nicholson, 1998).
4. Nico H. Frijda, *The Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), s. 69-94.
5. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (London: MacMillan, 1989), s. 14-26.
6. Filmvidenskaben har udelukkende taget udgangspunkt i en enkelt psykoanalytisk skole, baseret på Freud og Lacan, mens man ikke har taget andre retninger inden for psy-

koanalysen i betragtning (som f.eks. jeg-psykologi, der fremhæver, hvordan mental udvikling er baseret på ikke-fortrængte, bevidste "jeg"-drifter).

7. Torben Grodal, "Film, Character, Simulation, and Emotion", in Jörg Friess, Britta Hartmann & Eggo Müller (red.), *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotential* (Berlin: Vistas Verlag, 2001), s. 115-28.
8. John Bowlby, *Attachment* (New York: Basic Books, 1982), s. 210-34.
9. Min beskrivelse af kærlighedens evolutionære rødder er inspireret af Helen Fisher, *The Anatomy of Love: The Natural History of Monogamy, Adultery, and Divorce* (London: Simon & Schuster, 1992), s. 118-61; Helen Fisher, *Why We Love* (New York: Henry Holt, 2004); Anne Campbell, *A Mind of Her Own* (Oxford: Oxford University Press, 2002); Barkow, Cosmides & Tooby, *The Adapted Mind*; David M. Buss, *The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating* (New York: Basic Books, 1994) og Andreas Bartels and Semi Zeki, "The neural correlates of maternal and romantic love", *NeuroImage*, Vol. 21 (3), 2004, p. 1155-1166.
10. Fisher, *Anatomy of Love*.
11. Fisher, *Why We Love*.
12. A. Bartels & S. Zeki (2004). "The neural correlates of maternal and romantic love. *NeuroImage*, Vol. 21(3), p. 1155-1166.
13. Nico H. Frijda, "The Laws of Emotion", *American Psychologist* 43, no. 5 (May 1988), s. 354.
14. Ibid. s. 355.
15. Irenäus Eibl-Eibesfeldt, *Human Ethology* (New York: Aldine de Gruyter, 1989), s. 453 458.
16. Judee K. Burgoon, David B. Buller & W. Gill Woodall, *Nonverbal Communication: The Unspoken Dialogue* (New York: Harper & Row, 1989), s. 45-46.
17. Campbell, *A Mind of Her Own*, s. 60-61.
18. Eibl-Eibesfeldt, *Human Ethology*, s. 144.
19. Vicky Bruce, *Recognizing Faces* (Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1988), s. 32-33.
20. Grodal, *Moving Pictures*, s. 197-201.
21. Mange filmforskere har fremsat urimelige påstande vedrørende synssansens historicitet (jf. Grodal, "Realisme, abstraktion og synets evolutionshistorie", in S. Lauman Jørgensen et al (red.): *Fra verden til navlen*, 2003). De drager også fejlagtige konklusioner vedrørende vores repræsentationsmetoder og måden, hvorpå vi ser. Det er indlysende, at folk i middelalderen ikke så verden i to dimensioner, og mine egne klodsede tegninger repræsenterer på ingen måde, hvad jeg rent faktisk ser. Grundlæggende aspekter af vores syn er baseret på medfødte hjernekredsløb og er ikke betingede; se Semnur Zeki, *A Vision of the Brain* (London: Blackwell, 1993)
22. Linda Williams, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", in Robert Stam & Toby Miller (red.), *Film and Theory: An Anthology* (Malden, Mass.: Blackwell, 2000), s. 207-21.
23. Den udbredte tilstedeværelse af fellatio i pornofilm skyldes sandsynligvis dets filmiske potentiale og den kendsgerning, at de kvindelige medvirkende bliver betalt for at udføre det, og ikke at kvinder har klitoris'er i halsen, som påstået i *Deep Throat* (Gerard Damiano 1972, *Langt ned i halsen*).
24. Williams skriver, at "når seksuel nydelse betragtes som havende en egentlig funktion og et formål - hvad enten dette formål så er reproduktion, kærlighed, kontrol over et andet menneske eller selv orgasme anskuet som en klimaktisk mål-drevet forløsning - sker det som regel inden for rammerne af den relativt påholdende maskuline produktionsøkonomi. Men når seksuel nydelse begynder at dyrke (allerede iboende) perversionskvaliteter; når den ser bort fra strengt biologiske og sociale funktioner og bliver et mål i sig selv; når den ophører med at bero på forløsning, udløsning eller at investere i en anden; når et begærende subjekt kan interessere sig for først ét objekt og så et andet uden at knytte nogen absolut værdi til dette objekt; og når dette subjekt endelig ser sit objekt mere som en byttevædi i et uendeligt udvekslingsspil end som en værdi for besiddelse - så befinder vi os i, hvad der nu må beskrives som en mere feminin forbrugsøkonomi." Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* (Berkeley: University of California Press, 1989), s. 273.
25. Claire Johnston, "Double Indemnity", in E. Ann Kaplan, *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1988), s. 89-98.
26. Vores bevidste, viljebestemte kontrol-mekanismer styrer kun de såkaldte tværstribede muskler i lemmer og hoved, mens det autonome nervesystem kontrollerer resten af kroppen (f.eks. hjertet, de vasomotoriske kar og en række hormoner). Det autonome system er opdelt i to undersystemer; det første, det sympatetiske nervesystem, under-

støtter aktive, muskeldrevne, for det meste aversive handlinger, mens det andet system, det parasympatetiske, understøtter afslapningsaktiviteter såsom spisning og sex (dvs. inkorporative handlinger). "Accept" synes at være en parasympatetisk handling. Se Grodal, *Moving Pictures*, s. 42-45.

27. Johnston, "Double Indemnity", s. 89-98.
28. Derek Freeman, *Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of a Myth* (Cambridge: Harvard University Press, 1983).
29. Johnston, "Double Indemnity".
30. Frijda, *The Emotions*, s. 69-94, og Frijda, "The Laws of Emotion", s. 351-54.
31. En fremstilling af Maslows behovspyramide kan findes i Robert B. Ewen, *An Introduction to Theories of Personality* (Hove, Engl.: Psychology Press, 1993), s. 397-419.
32. Torben Grodal, "Art Film, the Transient Body, and the Permanent Soul", *Aura 6*, no. 3 (2000), s. 33-53.
33. Ed Tan, *Emotion and the Structure of Narrative* (Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1996), s. 30, 39 og 190-93.
34. Tidlige moderne mennesker udviklede sig formentlig for 100.000 til 150.000 år siden i Afrika og vandrede fra Afrika for omkring 100.000 år siden. Steve Jones, Robert Martin & David Philbeam, *The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), s. 400. Man har kun dokumenteret menneskelig kunst fra de sidste 50.000 år (s. 361-64).
35. Jeg anvender termen 'filmvidenskabelig psykoanalyse' for ikke at slå alle psykoanalytiske skoler sammen med den relativt smalle anvendelse af psykoanalytiske termer, der har domineret filmforskningen.
36. Noël Carroll hævder, at film ikke øver indflydelse på tilskuerne, men blot forstærker deres præ-eksisterende moralske værdier. Carroll, *The Philosophy of Mass Art* (Oxford: Oxford University Press, 1998). Der er imidlertid kun få tilskuere - om nogen overhovedet - der har faste moralsystemer. Snarere har de en samling tommelfingerregler, der er under indflydelse af forskellige, måske modstridende følelser. Al information, inklusive film, kan have mulig indflydelse på tilskuerne.
37. Fisher, *Anatomy of Love*; Campbell, *A Mind of Her Own*; og David Buss, *The Evolution of Desire*.
38. Spørgsmålet om, hvorvidt homoseksuelt begær kan have evolutionære rødder, ligger uden for rækkevidden af denne artikel.

Artiklen har tidligere været offentliggjort i *Cinema Journal. The Journal of the Society for Cinema and Media Studies* 43, no. 2, 2004, under titlen "Love and Desire in the Cinema". Oversat af redaktionen og let revideret af forfatteren.

Romance

Modlyst

Den frastødende filmkunst

Af Brian Petersen

> "I'm not saying this as a criticism, but it's wise to be really careful with this sex stuff. Because if you make too many jokes about it, it gets... it destroys the film.It makes everybody self-conscious, and a bit strange and teenagery"
>
> Nicole Kidman til Lars von Trier i *Dogville Confessions* (2003).

Sex er noget, som optager de fleste mennesker og det er klart, at de indimellem modstridende og irrationelle følelser, som knytter sig til seksualiteten, også afspejles i de mange film, der på tværs af genrer omhandler lyst, begær og kærlighed i alle mulige afskygninger. Man kunne vælge at se de filmkategorier, som i særlig grad er optaget af skildringen af sex og kærlighed, f.eks. pornofilmen og den romantiske

film, som objekter for bestemte basale følelser, der appellerer ikke blot til tilskueren, men til mennesket. Fra et sådant erkendelsesteoretisk perspektiv ville man kunne forklare de menneskelige behov og følelser, som sættes i spil i og med disse film. Man ville med andre ord kunne give et kvalificeret bud på, *hvorfor* der produceres og konsumeres romantiske film og erotiske film (og pornoblade, kærlighedsnoveller, popsange osv.): Fordi mennesket biologisk og psykologisk er disponeret for nogle bestemte følelser – og optaget af sex. Denne artikel handler dog ikke om evolutionær biologi og slet ikke om psykologi, men derimod om filmfortælling; nærmere betegnet om, *hvordan* lyst og begær iscenesættes i nogle bestemte film (1).

Peter Schepelern nævner, at man efter pornoens legalisering i Danmark og filmcensurens afskaffelse i USA forventede, at grænsen mellem porno og mainstream ville blive udvisket: "at pornofilmene ville blive mere kunstneriske og fortællende, mens skuespillerne i mainstreamfilm ville udføre autentiske samlejer på film" (Schepelern 2004: 38). Men som med så meget andet man troede på i 1970'erne, skete det ikke. Hvorfor mon? En del af forklaringen skal givetvis søges i den kendsgerning, at pornofilmen og den fortællende film i flere henseender er uforenelige størrelser. Artiklen vil opridse, hvorledes præcis dette misforhold til gengæld udnyttes af en række nyere kunstfilm, der bl.a. gennem brugen af eksplicitte volds- og sexscener søger at ophæve/problematisere skellet mellem virkelighed og fiktion.

Porno. Pornofilmen er baseret på skildringen af autentisk sex mellem to – eller flere – personer af modsat – eller samme – køn. I absolut centrum står fremvisningen af seksuel aktivitet med frit udsyn til kønsdelene i funktion. Hensigten er at bevirke seksuel opstemthed og/eller udløsning hos tilskueren (afhængigt af, om man anskuer pornofilmen som en slags mental Viagra eller som et surrogat for tilfredsstillelsen af behov, publikum ikke kan få tilfredsstillet i virkeligheden). Der forekommer af samme grund lige så mange typer porno, som der findes seksuelle præferencer – mainstreamporno og nichegenrer for enhver smag. Et fælles problem for al slags porno er imidlertid, at det ikke nytter noget at vise uafbrudte sexscener. Alt det uden om sexakterne er i princippet spildtid, men der er, som Eco pointerer, tale om en *nødvendig* spildtid:

> En film, hvor Gilberto voldtager Gilberta uden ophør, forfra, bagfra og fra siden, ville ikke være bæredygtig, hverken fysisk for skuespillerne eller økonomisk for producenten. Og den ville heller ikke være psykologisk bæredygtig for tilskueren: for at overskridelsen kan fungere, skal den finde sted på en baggrund af normalitet. At skildre normaliteten er noget af det allervanskeligste for en hvilken som helst kunstner; det at skildre afvigelser, forbrydelser, voldtægt og tortur er derimod pærelet. Pornofilmen skal derfor skildre normaliteten – der er nødvendig, for at overskridelsen kan være interessant – sådan, som hver enkelt tilskuer opfatter den. Hvis Gilberto derfor skal med bussen fra A til B, så ser vi Gilberto tage bussen, og vi ser bussen køre fra A til B. Dette irriterer ofte tilskuerne, for de ville helst have, at filmen udelukkende bestod af unævnelige scener. Men det er en illusion. De ville ikke kunne holde til halvanden times unævnelige scener. Spildtiden er derfor af afgørende betydning. Jeg gentager. Gå ind i en biograf. Hvis personerne er længere om at komme fra A til B, end De kunne ønske det, er der tale om en pornofilm." (Eco: 201f).

Ironien er tydelig – al fortælling er på sæt og vis en form for porno. Ligesom filmfortælling i al almindelighed ikke giver

uhindret adgang til historiens kerne, men derimod opbygger forventninger, som enten indfries eller overrumples, er pornofilmen nødt til at forhale 'de unævnelige scener' for at bygge op til et klimaks og give modtageren en optimal (erotisk) filmoplevelse. Hvis endemålet er, at Gilberto skal forføre Gilberta, vil det ikke være nok, at han skal fra A til B; når Gilberto først er ankommet til B, skal Gilberta overtales til at tage med hjem, parrelystnes osv., forinden vi kommer til C (som så har sin egen A-B-C). Alt andet ville være *en spoiler*, for nu at benytte et populært udtryk for det at ødelægge tilskuerens nydelse ved, at historien er tilrettelagt på en måde, så han oplever at få mulighed for selv at gætte med og opdage, hvad fortællingen har i ærmet – og i pornofilmen vil en *spoiler* groft sagt betyde sædafgang (hvis det antages, at pornofilmens kernepublikum er mænd og pornofilmen et surrogatprodukt).

Hvis de agerende hovedpersoner straks afslørede hvilke attributter de havde under tøjet og 'kom til sagen', ville pornofilmen 'kun' have parringsritualets iboende dramaturgi – afklædning, forspil, bedækning og klimaks/udløsning – tilbage at trække på, jf. den improviserede amatørpornofilm uden en fiktionel rammehistorie. Pornofilmene lægger så at sige bevidst spildtid ind mellem disse sekvenser for at øge deres effekt og muligvis også for at tilpasse filmene almindelig spillefilmslængde.

De fleste pornofilm 'kommer til sagen' tre-fire gange i løbet af en film (svarende til de fleste fortællende films tre-fire akter) og vil være strukturerede som en serie af sexepisoder med gennemgående hovedpersoner. Sexakterne er optimalt af varierende og tiltagende dristighed, således at hvis første del af filmen handler om Gilberto og Gilberta, så vil de senere akter f.eks. være: Gilberta belurer Gloria og Gianni; Gilberta og Gloria; Gilberta, Gilberto og Gianni.

Selvom der ofte benyttes en såkaldt *story line*, er historien som oftest noget sekundært i pornofilmen og blot et påskud for at binde sexscenerne sammen. *Deep Throat* (1972, *Langt ned i halsen*), en af genrens klassikere, kan tjene som eksempel på en særdeles tynd og fjollet, men *progressiv* handling: Filmen begynder med at Linda Lovelace kommer hjem og finder sin kvindelige bofælle i færd med at blive tilfredsstillet oralt af supermarkedets bydreng – midt på køkkenbordet. Denne episode bliver anledningen til, at hun betror veninden, at hun aldrig selv har haft en orgasme. For at hjælpe hende arrangerer veninden, at hun får besøg af et *line-up* af beredvillige og hjælpsomme mænd, der én efter én eller to og to gør deres bedste for at tilfredsstille Lovelace, men det lykkes ikke for nogen af dem, hvorfor hun må opsøge en (liderlig) sexterapeut. Og lægen opdager årsagen til Lovelaces manglende orgasme: At hendes klitoris sidder i halsen! Da hun herefter, takket være lægen, får sin første *deep throat*-orgasme – beskrevet via en Eisenstein-inspireret associationsmontage af fyrværkeri og raketaffyring, som bl.a. parodieres i *The Naked Gun 2 1/2* (1991) – melder hun sig under fanerne som sygeplejerske på sexklinikken for at hjælpe andre patienter til (gensidig) tilfredsstillelse.

Pornofilmens egentlige anliggende er ikke at få tilskueren til at konstruere en sammenhæng eller dybere mening med fortællingen 'som sådan' – selv om f.eks. *Deep Throat* forsøger at legitimere sig som andet og mere end porno med en indledende reference til Sigmund Freud – men snarere netop den overskridelse af 'nor-

maliteten', Eco taler om ovenfor, og som jeg skal vende tilbage til. Denne overskridelse kommer bl.a. til udtryk på handlingsplanet, hvor det mere eller mindre indirekte er overskridelsen af samfundets seksualitetsnormer og institutioner som parforhold, ægteskab og familien, som tematiseres. Men denne tematiske kerne er ikke forbeholdt pornofilmen, den er også til stede i flere ikke pornografiske fortællende film med seksuelt emne.

Sex er farligt! Så forskellige film som *Ultimo tango a Parigi* (1972, *Sidste tango i Paris*), *9 1/2 Weeks* (1986, *9 1/2 uge*), *Pretty Woman* (1990), *Secretary* (2002) og *Eyes Wide Shut* (1999) kan alle siges at tematisere den følelsesmæssige konflikt mellem et ideal om "personalized bonding" og "anonymt begær", handlingselementer, Torben Grodal andetsteds i dette Kosmorama ser som kendetegnende for henholdsvis den romantiske film og for pornofilmen – i øvrigt uden, at der i et eneste af tilfældene er tale om pornografi og kun i ét tilfælde om det vi almindeligvis forstår ved en romantisk film (Omvendt findes der også indenfor pornofilmen mindst én undergenre, hvor "personalized bonding" er en hovedingrediens, nemlig film om monogame pars udskejelser). I *Sidste Tango i Paris* synes den improviserede handlings morale at være, at grænseoverskridende sex er godt, så længe det praktiseres anonymt i en tom lejlighed, men overskrides denne regel er det dødsensfarligt. *9 1/2 Weeks* har et lignende udgangspunkt. I *Pretty Woman* opstår der amourøse følelser mellem en prostitueret kvinde og hendes kunde, dvs. at der sker en overskridelse af det ikke-personlige kontraktforhold, som er impliciteret i prostitution. *Secretary* satiriserer over *Pretty Womans* genre, den romantiske komedie, gennem skildringen af et sadomasochistisk forhold mellem en advokatsekretær og hendes chef, som ender med at sætte den tilfældige ydmygelsessex i system ved at flytte chef ansat/mester-slave-rollen fra arbejdspladsen til soveværelset og ægteskabets hakkeorden. I *Eyes Wide Shut* lufter Nicole Kidman sine seksuelle fantasier om en fremmed mand for sin ægtemand, hvorefter Tom Cruise sætter kærlighedsemotionerne til side og kaster sig ud i at udleve *sine* "promiskuøse følelser". Han ender dog som bekendt angrende tilbage i ægteskabets havn, og Kubricks sidste (og mindst mindeværdige) film slutter med følgende trods alt uforglemmelige ordskifte mellem Kidman og Cruise:

- "I do love you and, you know, there is something very important we need to do as soon as possible."
- "What's that?"
- "Fuck."

Listen kunne udvides til også at omfatte HBO-tv-serierne *Sex and the City* (1998-2004; 98 ep.) og *Six Feet Under* (2001-), hvor singlekulturens splittelse mellem seksuel eksperimenterelyst/ uforpligtende sex og faste parforhold er en genkommende og tilsyneladende uløselig konflikt. Eller med en hel genre fra de gode, gamle dage, 1930'ernes og 40'ernes *screwball*-komedier, der er blevet betegnet som "satires of conventional courtship" (Krutnik & Neale) og som bl.a. udmærker sig ved en dobbelttydig dialog og frisindede seksuelle *metaforer*, hvilket var filmskabernes raffinerede måde at omgå moralens vogtere og filmindustriens selvcensur, The Production Code, på. Hovedpersonernes fjollede opførsel og handlingens forvekslingskomik gjorde det ud for de seksuelle udskejelser og den erotiske kontakt, som filmene ikke kunne vise direkte. Slutningen var

som regel en tilpasning til normerne – den stærke, frigjorte kvinde, en søster til *femme fatalen*, overgav sig til ægteskabet og de traditionelle kønsroller, og der var forsoning mellem parterne M/K. Nyere ungdomskomedier i stil med *American Pie* (1999) viderefører sexfarcetraditionen med den store forskel, at de er *utvetydige* i deres hentydninger til kropslige og seksuelle excesser, samt fokuserer på stadig mere imbecile hovedpersoners dumhed frem for på målrettede, intelligente hovedkarakterer, velskrevne ordspil og ping-pong replikker, dvs. på *screwball* i betydningen "en skrue løs" frem for "en hård, skruet bold". Men det ender stadig med bryllup, tryghed og relativ 'normalitet', når hornene er løbet af, strabadserne overkommet og udmattelsen melder sig efter andenaktens rejse udi seksualitetens land.

Overordnet kan det konstateres, at udpenslede voldsscenarier og seksuelle excesser (evt. i kombination) ikke længere er noget, som er forbeholdt b-filmen, men for længst er blevet en del af mainstreamen, jf. f.eks. den anale voldtægt i Tarantinos *Pulp Fiction* (1994). Seksualitet synes enten at være noget, der skal grines af eller fremstilles i forlængelse af *film noiren* som "et felt præget af perversion, desperation og ensomhed" (Schepelern 2004: 40), jf. f.eks. seksuelt eksplicitte noir-pasticher som *Body Heat* (1981, *Høj puls*), *Fatal Attraction* (1987, *Farligt begær*) og *Basic Instinct* (1992, *Iskoldt begær*), Solondz' misantropiske satirer *Happiness* (1998) og *Storytelling* (2001), Adrian Lynes utroskabs-thriller *Unfaithful* (2002) og François Ozons meta-voyeuristiske krimi-erotik i *Swimming Pool* (2003), periode-dekadence a la Frears *Dangerous Liaisons* (1987, *Farlige forbindelser*) og Kaufmanns *Quills* (2000) og, i avantgardeenden, Buñuels *Belle de Jour* (1967, *Dagens Skønhed*), Fellinis *Satyricon* (1969) og *Casanova* (1976), samt, ikke at forglemme, Pasolinis dekadente *Il Decameron* (1971, *Dekameron*), *I Racconti di Canterbury* (1972, *Canterbury fortællingerne*) og *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1976, *Salò*), hvis sexfikserede, overlagt stødende og grænsesøgende filmkunst videreføres af nyere *provo-auteurs* som Lukas Moodysson (*Ett hål i mitt hjärta*, 2004), Michael Haneke (*La Pianiste*, 2001, *Pianisten*) og Bertrand Bonello (*Le pornographe*, 2001; *Tiresia*, 2003).

Tematikker som anonymt begær kontra partnerskab, hæmningsløs lystudfoldelse og utroskab, samt udforskningen af seksualitetens væsen og grænseoverskridende sex er altså ikke forbeholdt pornofilmens praksis. I den fortællende film er erotikken, til forskel fra i pornofilmen, dog underlagt historien og må selvsagt ikke stjæle opmærksomheden fra denne. Det eneste, som er tabubelagt, synes at være at vise tingene *rigtigt*.

Fiktion og ikke-fiktion. Den anden og mere centrale form for overskridelse af normaliteten, der finder sted i pornofilmen, er en udvidelse af den kommercielle spillefilms konventioner og grænser for, hvor meget vi normalt får lov til at se i erotiske (og voldelige) scener. Dette kommer f.eks. eksplicit til udtryk, når 'overskridelsen' finder sted på baggrund af et specifikt genreunivers eller bestemte spillefilm og tv-serier, hvis spilleregler tilskueren forudsættes bekendt med, og som de afledte pornofilm forbryder sig imod ved i pastiche-parodisk form at vise, hvad vi så afgjort ikke får at se i inspirationskilderne, jf. f.eks. Snehvide-variationen *Seven into Snowy* (1977) og senere (video)titler som *Forrest Hump* (1996) og *Buffy the Vampire Layer* (1995-98) (2). Det samme kunne

hævdes om *softcore*-porno og Russ Meyers excessive ikke-pornografiske film, herunder hans hovedværk *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965), der indledes med parolen: "Ladies and gentlemen. Welcome to violence - the word and the act. While violence cloaks itself in a plethora of disguises, its favorite mantle still remains: sex." I disse tilfælde holder filmene sig dog inden for det man i horror sammenhæng ville kalde for "horror of suggestion", antydningens kunst, hvorimod den 'ægte' pornofilm er at ligne med "horror of display", splattertraditionen med rødder tilbage til *grand guignol*. Nærmere betegnet sker der en slags kollision mellem fortællingens handlings- og virkelighedsplan, og grænsen rykkes for, hvor langt skuespillerne er villige til at gå *i virkeligheden* – foran et kamera (3):

> Det er påfaldende, at pornofilmen via fortælleplanet viser sex-akten i sekvenser med mange klip, reaktions-shots af personerne og nærbilleder af genitalier in action, kombineret med en handlingsplan-fremstilling hvor personerne udfører sexakten i overensstemmelse med bestemte, ret så formaliserede ritualer, som allerede tidligt ligger fastlagt i genren, først og fremmest dikterende, at manden og kvinden ikke ligger sammenslynget i missionærstillingen, da det skjuler udsynet til genitalierne, og at mandens ejakulation foregår ud over kvinden i et såkaldt Come Shot. En sådan narratologisk formalisering af fortællingen af en bestemt substans er påfaldende, fordi det netop er den implicitte pointe ved pornofilmen, at handlingen ikke er imiteret og spillet, men rent faktisk foregik på virkelighedsplanet. Midt i denne narratologisering skal virkeligheds-planets autenticitet dokumenteres, for i denne antages at ligge en særlig autoritet, genrens sine qua non. Heri ligger nemlig det forbudne, denne tabu-overskridelse, der ikke kan ske ved at vise noget der forestiller sexakten, men kun noget der er sex-akten. (Schepelern 1993: 20).

Seksualitet og død har til alle tider inspireret fortællinger. Inden filmmediets gennembrud havde den 'frække' fiktion en uofficiel kanon med værker som Boccaccios *Decameron* (ca. 1351), Petronius' (27-66) *Satyricon* (udg. 1664), Casanovas *Histoire de ma vie* (ca. 1792, udg. 1826-38) og de Laclos' *Les Liaisons dangereuses* (1782), ligesom der cirkulerede undergrundslitteratur som Marquis de Sades *Justine* (1791) og John Clelands *Fanny Hill* (1749). Fra midt i 1800-tallet begyndte det afvigende og usocialiserede, det obskøne og det promiskuøse i skøn forening at præge nogle af populærkulturens prototypefortællinger (jf. f.eks. Eugene Sues føljetonroman *Paris' mysterier,* 1842-43), og det har huseret her lige siden. Det var i særdeleshed avisernes sensationalistiske kriminalreportager om prostitution, hvid slavehandel, mord, retssager osv., som influerede fiktionen og som i sig selv frembød en nærmest fiktionsagtig fascinationskraft for datidens avislæsere (4). Det kunne være svært at afgøre, hvad der var virkelighed og hvad fiktion, og det kunne for så vidt også komme ud på et. Med Jack the Ripper f.eks., som, godt hjulpet af det nye massemedie avisen, spredte skræk og rædsel *og* solgte aviser i 1880'erne, var en udødelig fortælling skabt – først takket være spekulative føljetonreportager, siden i form af utallige litterære og filmiske versioneringer af myten.

Men med filmmediet bragtes en ny dimension til fiktionens skildringer af seksualitet, idet det nu pludselig var rigtige levende skuespillere, der skulle agere, at de var i sansernes vold eller døde. F.eks. skulle den første danske fiktionsfilm, Peter Elfelts *Henrettelsen* (1903), illudere de sidste minutter af en ung fransk kvindes vej til skafottet, ligesom den genre, der satte dansk film på landkortet, blev det såkaldte 'erotiske melodrama'. Nu skulle der *visuel*

sex og blod på bordet, og det kom der! Men i første omgang altså kun i antydningens form. Grafisk udpenslet vold og samlejer var bandlyst fra den respektable filmkunst i mange år, selv om der indimellem blev slækket lidt på puritanismen og fremkom kontroversielle, pikante og vovede film som f.eks. den tjekkiske *Ekstase* (1933). Herhjemme forekom der f.eks. nøgenscener i *Besættelse* (1944) og *Ditte Menneskebarn* (1946), men det var først med Johan Jacobsens *En fremmed banker på* (1959), at dansk film fik sin første (ikke-autentiske) samleje- og orgasmescene.

Idioterne. Frame grab

Som Schepelern påpeger, har pornografien altid været til stede som en slags modkultur, der har levet en skyggetilværelse, adskilt fra den pæne og respektable kulturverden (Schepelern 2004: 37). Pornofilmen er sandsynligvis lige så gammel som filmmediet, men det var først i trit med den seksuelle frigørelse, at genren udviklede sig til en om ikke respektabel så i hvert fald accepteret og etableret (spekulations)industri med sine egne 'stjerner'. De fleste uddannede film og teater-skuespillere sætter således stadig en grænse for deres indlevelse og vil næppe være parate til at ofre sig i en sådan grad, at de boller, kommer til skade eller dør *rigtigt*, hvis rollen måtte fordre det (at mange så utvivlsomt har gjort i alt fald det første for at *få* roller, er en anden snak). Til gengæld har nyere kunstfilm tilsyneladende ikke noget imod at trække på pornostjerner og *hardcore*.

Kunstporno? Der ligger i begrebet *avantgarde* en betydning af at gå forrest og udvide grænser. I nyere kunstfilm har retningen dog paradoksalt nok været at søge det nybrydende gennem indoptagelsen af nogle af de elementer, der tidligere var forbeholdt ikke-lødige *exploitation*-genrer som f.eks. pornofilmen. Banebrydende var i denne forbindelse Nagisa Oshimas *I sansernes vold* (1976), der ikke blot tematisk omhandlede ekstrem sex, men også indeholdt flere autentisk-eksplicitte sexscener og fik *art cinema* distribution i den vestlige verden.

Da Lars von Trier lavede *Idioterne* (1998), skete det med en intention om, at dramaturgien ikke måtte lægge "sin klamme hånd" på værket, og at ethvert tiltag til en forudsigelig, klinisk dramaturgi måtte saboteres (Trier 1998). Denne ambition var i overensstemmelse med Dogme95-konceptets måske mest essentielle opsummerende kyskhedsløfte (som *Idioterne* i parentes bemærket måske er den eneste af dogmefilmene, som overholder):

> "Jeg lover... at afstå fra at skabe et "værk", idet jeg prioriterer sekundet frem for helheden. Mit ypperste mål er at aftvinge mine personer og scenerier sandheden. Dette lover jeg vil ske med alle midler og på bekostning af al god smag og al æstetik" (Citeret fra Schepelern 1998: 228).

Intimacy

Og det er næppe tilfældigt, at den scene de fleste vil kunne huske fra *Idioterne* netop er gruppesexscenen, som blev optaget med brug af pornoskuespillere som *'stand ins'* (for historieskuespillerne), og som dermed rummer pornofilmens særkende nummer 1: autenticitet i 'spillet'. Hensigten har helt klart været at chokere og understrege 'sandhedseffekten' for at rive publikum ud af fiktionsoplevelsen. Også i *Dogville* (2003) og *Manderlay* (2005) fokuserer Trier på seksualiteten, ja, filmene synes nærmest bygget op omkring de centrale scener, der viser fornedrelsen og voldtægten af Grace i *Dogville* og hendes orgasme efter at have fået 'negerpik' i *Manderlay*; men til forskel fra *Idioterne,* er der i disse film ikke tale om autentisk sex, og 'chokket' er derfor ikke det samme.

Heller ikke Gaspar Noés *Irréversible* (2003) indeholder autentisk sex, til gengæld gestaltes et mord og en brutal voldtægt ekstremt livagtigt, og det ubehagelige fastholdes konsekvent i bastant lange indstillinger, således at filmen, understøttet af en baglæns fortællestruktur og et ellers svimmelhedsfremkaldende bevægeligt kamera, på alle måder må karakteriseres som det modsatte af behagesyg. I lighed med Triers illusionsbrud (jf. også Grace-trilogiens *verfremdungs*-teknikker) vil Noé have os til at se det, vi ikke ønsker at se, eller som 'god smag' forbyder os at se, og som ville være blevet skåret bort i en film, der var skåret til efter klassisk læst; det er ikke en *historie*, der skal fortælles, men snarere en *affekt*, der skal fremkaldes.

Samme tendens gør sig gældende i Catherine Breillats produktion, hvor historien, ligesom i pornofilmen, har karakter af at være sekundær i forhold til f.eks. skildringen af en ung piges sexfantasier (og en regnorm i en kusse) i *Une vraie jeune fille* (1976), forførelsen af en 15-årig pige i *À ma soeur!* (2001) og de autentiske sexscener i *Romance* (1999) – i øvrigt finder man hos Breillat en forkærlighed for voldsomme, abrupte slutninger. I *Romance* er det hovedrolleskuespillerne selv, bl.a. pornoskuespilleren Rocco Siffredi, som har samleje, hvorimod Breillat i *Anatomie de l'enfer* (2004) har været nødsaget til at bruge en kvindelig *stand in*, bl.a. til nogle uafrystelige billeder af det kvindelige kønsorgan *up front*.

Baise-moi (2000) er blevet beskrevet som "Thelma & Louise with actual penetration" (Rolling Stone), og det *er* da også de franske (porno)skuespillere Manu og Nadine selv, der både spiller de hærgende *chicks*, som dræber og er på flugt fra politiet og har rigtig sex og siger ting som *"It's just a bit of cock. We're just girls"*, men hverken historien, skuespillet eller den filmiske realisering er på et niveau, der gør det forståeligt, hvorfor netop denne film har genereret så megen omtale. Man sidder tilbage med en mistanke om, at det må have noget med distributionen at gøre.

Patrice Chéreaus *Intimacy* (2001) vil også gerne chokere ved at få sine hovedrolleskuespillere til at dyrke autentisk sex i endnu en utroskabsfilm, hvor anonymitetens ophævelse får konsekvenser, men dels er historien ufokuseret, dels synes filmen bevidst at have gjort sexscenerne ikke-pirrende, kedelige, grå og hverdagslige for ligesom at minde tilskuerne om, at sex også kan være rutinepræget og ensformigt (i en utroskabshistorie? Ja!).

Konklusion. Det kan siges, at pornofilmen vækker begær efter tilfredsstillelsen af visse biologiske behov og i den forstand animerer til bevægelse og handling i virkeligheden. Således set er pornofilmen i familie med reklamefilmen, som ideelt set ønsker at få modtageren til at købe et bestemt produkt, og med propagandafilmen, der ønsker at påvirke modtagerens holdninger ved didaktisk/politisk/satirisk at propagandere for eller vække afsky for noget, jf. f.eks. dæmoniseringen (eller 'hillbillyseringen') af George W. Bush i Michael Moores *Fahrenheit 9/11* (2004). I de seneste år synes pornoen sammen med andre b filmgenrer at have inspireret kunstfilmen, som benytter dens virkelighedseffekt med henblik på at fremkalde en perceptionsmæssig affekt hos tilskueren og er i sin natur snarere provokerende end fortællende.

Det er måske en forslidt kliché, at henvise til, at da Marchel Duchamp i 1917 udstillede en pissoirkumme og kaldte den for en "fontæne", vakte det opstandelse, hvorimod da samme urinal blev vist igen på en dadaistisk udstilling i 1950, var der ikke noget af den oprindelige chokeffekt tilbage. Chokket ved overskridelsen af 'normaliteten' var så at sige blevet normaliseret. Når man kigger på de sidste års kunstfilm kunne man forledes til at tro, at en ny normalitet er ved at indfinde sig.

Litteratur

Eco, Umberto (1998): *Hvordan det ender, hvordan det begynder.* Samlerens bogklub.

Krutnik & Neale (1995): *Popular Film and Television Comedy.* Routledge. London & New York, 1995.

Schepelern (1993): "Planmæssig betragtning. Bemærkninger til den fortællende film," in *Sekvens 93.* Institut for Film- og Medievidenskab.

Schepelern, Peter (1997): *Lars von Triers elementer. En filminstruktørs arbejde.* Munksgaard - Rosinante.

Schepelern (2004): "Lyst på lærredet", in: *Ekko* #24, september 2004.

Trier, Lars von (1998): *Idioterne – Manuskript. Dagbog.* Samlerens Bogklub.

Noter

1. Jeg har ikke noget imod en sådan kognitivistisk tilgang til filmene, der ønsker at afdække og forklare emotionelle strukturers gennemskin i fiktionen eller at belyse det menneskelige perceptionsapparat, men finder det problematisk, at en sådan ofte er ensbetydende med en manglende interesse for den filmhistoriske dialektik og nuanceforskelle mellem enkeltværker. Formalanalyse må vige pladsen for indholdsanalyse med den brede kam, lidt på samme måde som det var tilfældet med forgangne tiders symptomatiske filmteorier, hvor filmanalyse blev brugt til bekræftelsen af et bestemt samfundssyn. Dertil finder jeg det problematisk, at filmkognitivismen samtidig med at den ønsker at 'befri' filmvidenskaben fra 'underlegne' (og i virkeligheden allerede udspillede) fortolknings- og analysemetoder som f.eks. psykoanalytisk filmteori, selv stabler en ny Storteori på benene, der betoner eksistensen af essentielle kategorier og universelle sandheder, hvorved filmenes kulturspecifikke særpræg og diskrepanser nedtones.
2. Pornofilm er i dag hovedsagelig en videogenre. Pornofilmens udvikling fra en film- til en video-industri er dramatiseret i P.T. Andersons *Boogie Nights* (1997), som er baseret på pornoskuespilleren John Holmes' liv. *The Wonderland Murders* (2003) fokuserer på samme Holmes' deroute i den sene del af karrieren.
3. En genre baseret på autentisk vold og død findes i teorien, men *snuff-filmen* må, hvis den faktisk findes, af selvfølgelige grunde se sig henvist til den kriminelle undergrund. Eksistensen af autentiske snuff-film er så vidt vides aldrig blevet bevist, men emnet er tematiseret adskillige gange, f.eks. i dokumentarfilmen *The Evolution of Snuff* (1978), Amenábars *Tesis* (1996) og Schumachers *8 mm* (1999).
4. Avisreportagens fiktionsagtige fascinationskraft kommer bl.a. til udtryk i Edgar Allan Poes *The Mystery of Marie Rogêt* (1842). I novellen opklarer Dupin alene vha. avisomtaler, referater af vidneafhøringer og indrykkede annoncer, hvad der ligger bag en kvindes mystiske forsvinden.

Walter Slezak (t.v.) og Benjamin Christensen som Michael og Mesteren i Dreyers *Michael* (1924)

Sandhedens masker

Herman Bang, Stiller, Dreyer

Af Casper Tybjerg

Skulle man være ondskabsfuld, kunne man hævde, at mange biografier helt basalt handler om, hvorledes deres hovedpersoner med Kierkegaards ord "blev Geni, blev Helt, blev Digter ved den Piges Hjælp, de ikke fik". Nøglen til værk og bedrifter skal søges i privatlivet, og kunstens hemmeligheder kan blotlægges af dyneløfteri. En sådan opfattelse virker nemt temmelig firkantet og har været med til at skabe en udbredt mistillid til den biografiske metode. Den har dog haft en række fremstående fortalere; en af dem var Herman Bang, som i indledningen til *Realisme og Realister* fra 1879 skrev: "Derfor maa enhver Bog blive en Bekendelse om Digteren selv og om den han elsker; og der er aldrig skrevet nogen

Digtning, hvori dette ikke var Indholdet" (citeret i Heede 2003a, s. 11). Dette synspunkt, fremsat i et af Bangs tidligste skrifter, gentog han i højteknologisk form hen mod slutningen af sit forfatterskab, i 1907: "Et virkeligt Digterværk er Digteren selv – sét under Røntgenstraaler" (citeret i Jacobsen 1966, s. 120)

Netop Bang er i denne sammenhæng særligt interessant, fordi han har skrevet en roman, der er blevet filmatiseret af to af Nordens største filmkunstnere, og som efter manges opfattelse grundlæggende handler om homoseksualitet, et emne, der i særlig grad synes at indbyde til biografiske forklaringer: romanen er *Mikaël* fra 1904, som blev filmatiseret af Mauritz Stiller som *Vingarne* (1916) i Sverige og af Carl Th. Dreyer som *Michael* (1924) i Tyskland. Handlingen drejer sig om en berømt, aldrende kunstner, Claude Zoret, kaldet Mesteren, der svigtes af sin plejesøn og faste model, Mikaël(1). Mikaël forlader Mesteren til fordel for en egennyttig adelsdame, fyrstinde Lucia de Zamikof, og sælger et mesterligt kunstværk, som Zoret har skænket ham, for at skaffe penge til hende. Til sidst dør Mesteren af sorg. I det følgende vil jeg give en fremstilling af, hvordan disse personers lidenskaber fremstilles i de tre værker – *Mikaël*, *Vingarne* og *Michael* – og hvordan de er blevet sat i forhold til deres ophavsmænds biografier.

Bang og den 'anderledes' kærlighed. Det var ret velkendt, at Herman Bang var homoseksuel. Faktisk var han den mest fremstående, måske den eneste halvoffentlige homoseksuelle skikkelse i datiden, berygtet i Danmark på en måde, der kan sammenlignes med Oscar Wilde i England (hans rolle som offentlig person er blevet grundigt analyseret af Vilhelm von Rosen i *Månens Kulør: Studier i dansk bøssehistorie 1628-1912*). Og allerede i samtiden var der skribenter (mest fjendtligtsindede), der så *Mikaël* som en roman om homoseksuel kærlighed. I en artikel i *Ekstrabladet* i 1906 med overskriften "Herman Bang" blev Claude Zoret, Mesteren, beskrevet som "en utilsløret Homoseksualist", og videre hed det:

> Skildringen af Forholdet mellem den gamle Mester og den unge Mand har et saadant Skønhedspræg, at Bogen har virket demoraliserende paa adskillige purunge Studenter og Handelsmedhjælpere. Og jeg kender personlig et Par unge Mennesker, som kun frelstes ved trohjertet Bistand af sunde, livsfrodige Kvinder. (10.12.1906)

Denne artikel blev skrevet under den såkaldte "Store Sædelighedsaffære" i slutningen af 1906. Under Den Store Sædelighedsaffære efterforskede politiet homoseksuel prostitution i København, en efterforskning, der førte til arrestationen af en kendt tandlæge, Emil Aae. I et forsøg på at beskytte sig selv angav han en lang række fremstående københavnere som aktive "Homoseksualister"; Aae regnede med, at myndighederne ville foretrække at dysse hele sagen ned snarere end at fremprovokere en omfattende skandale. Ganske rigtigt undlod myndighederne at agere over for langt størstedelen af de angivne, men det reddede ikke Aae fra en hård fængselsdom. Samleje mellem mænd var på det tidspunkt en forbrydelse i dansk straffelov; ifølge §177 kunne "Omgængelse mod Naturen" (som også omfattede sex med dyr) straffes med fængsel, og i perioden 1897-1912 blev ikke færre end 278 mænd dømt efter denne paragraf (Rosen 1993, s. 705, 783).

Sædelighedsaffæren dækkedes intensivt i smudspressen, som i årene lige efter århundredeskiftet lå på et slibrigt lavmål, der nok er enestående i dansk pressehisto-

rie. Her viderebragtes rygter om, at Bang var blevet afhørt af politiet som konsekvens af Aaes afsløringer. Ifølge Vilhelm von Rosens undersøgelser synes dette at være forkert; derimod var Bang tilsyneladende blevet afhørt af politiet i forbindelse med en anden sag om "erhvervsmæssig Utugt" tidligere i 1906 (Rosen 1993, s. 650). Ikke desto mindre blev sagen signalet til en skånselsløs forfølgelse af Bang i smudspressen. *Middagsposten*, det skrappeste af bladene, skrev bl.a.:

> Herman Bangs Tilbøjeligheder er jo velkendte. [...] Han – denne vor hjemlige Oscar *Wilde* – er et af de styggeste eksempler paa, hvad der af en overbærende Offentlighed kan tilgives en Mand, blot fordi han er en talentfuld Skønaand. Denne typiske Udartethed, denne sygelige og næsten vanskabte "Nevrose" – som *Georg Brandes* en Gang kaldte ham – har i Virkeligheden fordrejet og besmittet store Dele af Ungdommen. (22.11.1906; original kursivering)

Og bladet fortsatte angrebene i et stadigt mere skingert tonefald.

> Blandt alle de uappetitlige Herrer, der staar for Retten i denne Tid, ja, selv over dem, der sidder og driver Selvbesmittelse i Cellerne, staar Forfatteren *Herman Bang* som den modbydeligste og farligste Homoseksualist. [...] Et urent Pust, som Herman Bang, maa slaas ned, thi han er den værste af dem alle. (1.12.1906; original kursivering)

To dage inden havde Johannes V. Jensen leveret sit berygtede kølleslag mod Bang i en kronik i *Politiken* med titlen "Samfundet og Sædelighedsforbryderen", hvor han hånede Bang så skånselsløst, at det litterære miljø vendte sig mod Jensen, der nær var blevet ekskluderet af Dansk Forfatterforening.

Hetzen tog ikke desto mindre meget hårdt på Bang, og i 1907 forlod han Danmark og rejste til Berlin, hvor han boede de næste par år. Her skrev han til sin ven, lægen Max Wazbutski, et lille skrift om homoseksualiteten, "Gedanken zum Sexualitätsproblem", men han betingede sig, at det ikke måtte udgives, så længe han levede. Wazbutski forsøgte at offentliggøre det i 1913, året efter Bangs død, men det blev forhindret takket være ihærdig modstand fra Peter Nansen, der ønskede at bevare et vist mål af diskretion omkring Bangs kønsliv (Bang havde jo netop ikke ønsket at stå åbent frem, mens han levede). Avisskriverierne omkring sagen lod dog ikke nogen i tvivl om, at skriftet bekræftede Bangs homoseksualitet, men gav ikke noget nærmere indtryk af dets øvrige indhold.

"Gedanken"-skriftet blev først offentliggjort i 1922, efter Første Verdenskrig, hvor det indgik i en sexologisk skriftrække, udgivet af psykiateren Dr. Siegfried Placzek, der også forsynede det med en længere indledning. Bang beskriver her den homoseksuelles smertelige eksistens, nødvendigheden af et uophørligt maskespil, hvor ens sande ansigt altid må forblive skjult. Hvis man på den anden side, som litteraturforskeren Dag Heede siger, "skal gå ud fra, at Herman Bang ønskede at hemmeligholde sin homoseksualitet, må man samtidig fastslå, at han gjorde det på en særdeles demonstrativ måde. Han fremhæver igen og igen gennem sin retorik, at der er noget hemmeligt, at der ligger en skjult, forbudt nøgle bag såvel litteratur som kritik" (Heede 2003a, s. 13). Heede mener derfor, at det i høj grad er "i tråd med i hvert fald dele af forfatterskabets intentioner" (s. 14), når Harry Jacobsen lod Bangs kærlighedsliv danne den overordnede ramme for sin store firebinds Bang-biografi (Jacobsen 1954, 1957, 1961, 1966).

Harry Jacobsen henviser i sin omtale af *Mikaël* til tre breve, som Bang skrev til sin

forlægger og ven Peter Nansen. Under udarbejdelsen skrev Bang: "Jeg tror, 'Mikaël' bliver god, et graat Hus, der lever. I hvert Fald en stor Bog, hvori *jeg er*" (8.8.1903, i Jacobsen 1966, s. 111); videre, at bogen rummede "saa meget af mig selv og min bitre Viden" (30.11.1903, i Jacobsen 1966, s. 125); og da den var ved at være færdig: "Det er en underlig Følelse i en stor Bog at nedskrive de Ting, der i mange Aar har hvilet i ens Hjerne og Hjerte" (17.12.1903, i Jacobsen 1966, s. 112). Jacobsen tøver ikke med at kalde Zoret for "et forædlet Selvportræt" og Mikaël "en Stilisering af Fritz Boesen", den unge skuespilleraspirant, som den ældre Bang havde et langvarigt og intenst forhold til (Jacobsen 1966, s. 115). Netop i sommeren 1903, hvor Bang begyndte at skrive bogen, havde Boesen mødt skuespillerinden Anna Svierkier (som mange år senere spillede den gamle heks Herlofs Marte i Dreyers *Vredens Dag*), som han i 1905 blev forlovet og i 1909 gift med; ægteskabet blev opløst i 1916 (Bang 1951, s. 222-23, 252).

Homoseksualitetens tilstedeværelse i *Mikaël* er så tilpas tydelig, at der er meget få litteraturhistorikere, der søger at benægte eller modbevise den. Derimod er der en tendens til at betragte homoseksualitetens fremskudte placering i *Mikaël* som en kunstnerisk defekt. I det nye standardopslagsværk, *Dansk forfatterleksikon* fra 2001, kan man således i Bang-artiklen (signeret af Jørgen Bonde Jensen) læse følgende passus: "Det ny århundredes to store kunstnerromaner *Mikaël* og *De uden Fædreland* formår ikke at holde distance til den bagvedliggende personlige seksuelle problematik" (Jørgensen 2001, s. 22). Dermed siges der også, at jo mere Bangs opfattelse af værket som "Bekendelse om Digteren selv" holder stik, jo svagere står værket kunstnerisk – og at det omvendt vinder i kunstnerisk værdi i det omfang kunstneren er i stand til at "holde distance" til sig selv.

Denne kritik kan genfindes i den tyske litteraturhistoriker Heinrich Deterings bog *Das offene Geheimnis* om homoseksualiteten i litteraturen; ud over Bang skriver han om Winckelmann, August von Platen, Kleist, Chamisso, H. C. Andersen og Thomas Mann. Detering skriver om sin bog, at den ikke handler om homoseksualitet, men om hvordan homoseksualitet camoufleres – om de kunstneriske konsekvenser af, at den for de behandlede forfattere var et emne, som ikke måtte omtales åbent. Denne camouflage kunne tjene til at skærme forfatteren mod forfølgelse, men maskespillets nødvendighed kunne også virke kunstnerisk stimulerende. Ingen af delene lykkes imidlertid i *Mikaël:*

> Bangs forehavende, at overføre sin egen kærlighed til skuespilleren Fritz Boesen (dokumenteret i *Breve til Fritz*) på en aldrende malers kærlighed til sin unge model Mikael, som imidlertid søger sammen med en kvinde og derved driver kunstneren til kvalfuld forsagelse og samtidig til frembringelsen af smerteligt fuldendte kunstværker, hvori hans egen lidelse ophøjes religiøst: dette forehavende førte på den ene side til en æstetisk fiasko for en tekst, der som kunstnerroman, det vil sige på camouflagens *produktive* side, er sentimentalt mislykket, og hvis gennemskuelighed omvendt også ødelagde dens *defensive* funktion. Halvvejs stadigvæk anlagt på maskerende selvbeskyttelse, halvvejs allerede drevet af det i seksualitetsskriftet artikulerede ønske om endelig at måtte skrive åbent, frembragte Bang kun en æstetisk tvetulle. (Detering 1994, s. 269-70, original kursivering)

I Deterings øjne er *Mikaëls* eneste kvalitet, at den har leveret forlægget til den første homoseksuelle film, Stillers *Vingarne* (han kalder den dog *Wings* og tror, at Dreyer har skrevet manuskriptet!).

Kanin og virkelighed. I indledningen til sin bog gør Detering et forsøg på at imødegå en potentiel indvending mod hans afdækninger af "camouflerede" homoseksuelle lag i værkerne: hvordan kan han vide, at de er der, når de netop er skjult? Denne problemstilling er også blevet berørt af den danske sociolog Henning Bech i bogen *Når mænd mødes*, hvor han netop i forbindelse med sin behandling af Bangs *Mikaël* spørger: "Hvis man kan forestille sig en læser der ved et sært tilfælde skulle have undgået at lære at Herman Bang var homoseksuel, ville han eller hun så kunne registrere homoseksualitet i bogen?" (Bech 1988, s. 68). Bechs svar er ja: bogen indeholder en række fingerpeg, der gør homoseskualitetens tilstedeværelse tydelig selv for en læser uden kendskab til forfatteren (mere herom senere).

Derimod støtter Detering sig i høj grad til andre kilder end værkerne – f.eks. breve, udkast, og forskellige selvbiografiske skrifter – når han vil godtgøre, at dette eller hint værk har en dobbelt bund. Han forsvarer denne fremgangsmåde ved at sige, at også disse andre skrifter hører med til forfatterskabet, og at han ikke kommer med nogen udsagn om virkeligheden, men kun om skrifterne:

> Det kommer altså ikke til her at dreje sig om forholdet mellem den litterære tekst og en "livsvirkelighed", som er indgået i den, om modsætningen mellem digtning og biografisk virkelighed, men derimod om forholdet mellem *tekster* af forskellige grader af fiktionalitet og offentlighed. Jeg vil ikke rekonstruere, "hvordan det egentlig var", men hvordan det blev fortalt. (Detering 1994, s. 29, original kursivering)

Det forekommer mig imidlertid at være en helt uholdbar påstand. Detering definerer selv litterær camouflage som "*intentionel forskel* mellem en (uanstødelig) *overfladetekst* og en (her: homoerotisk) *subtekst*" (Detering 1994, s. 30, original kursivering); men selve den omstændighed, at forskellige skrifter tilskrives samme ophavsmand og hævdes at være et produkt af et sammenhængende sæt af intentioner, skaber uundgåeligt et indtryk af en bagvedliggende "biografisk virkelighed". Bare det at identificere hvilken grad af "fiktionalitet og offentlighed" en given tekst har, placerer i sig selv teksten i et forhold til virkeligheden. Man kan ikke bruge "Gedanken zum Sexualitätsproblem" og *Breve til Fritz* til at afdække camouflerede lag i Herman Bangs romaner uden dermed at komme med påstande om Bangs livsvirkelighed.

I forhold til det enkelte forfatterskab peger Detering selv på et yderligere problem, når han spørger, om ikke hans fremgangsmåde risikerer at føre til, at "den samme lille homoerotiske kanin stadigt bliver trukket op af stadig nye tekst cylinderhatte?" (Detering 1994, s. 29-30). Han synes selv, at han undgår det ved at pege på camouflagens konstruktive aspekt: når Bang i *Mikaël* camouflerer Mesterens homoseksuelle længsler som en stræben efter æstetisk fuldkommenhed, kunne det have sagt noget om kunstnerisk skaben, som ellers ikke ville kunne være udtrykt (jeg skriver kunne, fordi Detering mener, at det mislykkes for Bang, hvorimod han i *De uden Fædreland,* ved at camouflere den seksuelle outsider som national outsider, får sagt noget væsentligt ikke bare om homoseksualitet, men også om nationalfølelser). I princippet lyder det plausibelt, men de konkrete analyser har stadig et ret ensartet præg.

Kaninproblemet går igen i Dag Heedes bog *Herman Bang: Mærkværdige læsninger* (titlen spiller på det engelske 'queer readings') fra 2003. Han er dog meget

omhyggelig med at tage afstand fra den type "konkretiserende og tendentielt reduktionistiske læsning, som symptomallæser de litterære tekster ud fra Herman Bangs homoseksualitet"; i stedet for at "reducere de bangske teksters betydningspotentialer ved hjælp af hans homoseksualitet" har hans mål tværtimod været at "forøge læsemulighederne" (Heede 2003a, s. 58 n. 45). Han har valgt at gøre Bangs bekendelsestanke til krumtap for hele sin analyse. Hvad nu, hvis vi tager bekendelsestanken for pålydende, spørger han; hvis vi antager, at alle Bangs værker er ham selv set under røntgenstråler – hvilket billede tegner der sig så? Heede understreger omhyggeligt, at han ikke påstår, at Bang nødvendigvis har ret, og at han ikke ønsker at påstå, at hans "læsninger" er endegyldige eller udtømmende. Ved at præsentere sin tilgang på denne måde behøver Heede ikke kaste sig ud i samme sofistiske krumspring som Detering for at bruge "Gedanken"-skriftet som nøgle, eller, med Heedes egne ord, "som en prisme til at afdække tematiske strukturer i Bangs forfatterskab" (Heede 2003b, s. 35).

Heede tager udgangspunkt i "Gedanken"-essayets betragtninger om homoseksualiteten som "en fejl fra naturens eller fra skaberens egen side" ["einen Irrtum der Natur oder des Erschaffers selber"] (Bang 1922, s. 16). Den homoseksuelle er for Bang en slags misfoster, fordi han står uden for den kosmiske forplantningstrang, som han betragter som den grundlæggende mening med alt liv. Heede citerer en passage fra bogen *Aus der Mappe*, som ud over tyske oversættelser af en række af Bangs fortællinger også indeholder nogle korte forbindende afsnit, som Bang skrev specielt til denne udgivelse; her skriver Bang om Mikaël (som staves på tysk):

> Eugène Michael er ikke kun stærk som livet og driften. Han er mangfoldig som ungdommen ... *eller han skal i hvert fald være det* og han forbliver sejrrig som ungdommen. [...]
> *Thi således vil Livet det.*
> Det grusomme og jublende liv, det ubarmhjertige og øde, det kvalfulde og kærlighedsundfangende. Det sejrrige liv, der vil fremad. (citeret i Heede 2003a, s. 232, orignal fremhævning)

Men denne livshyldest er, fortsætter Heede, "ekstremt ambivalent". Bang skriver selv i "Gedanken"-essayet, at hans analyse af homoseksualiteten skal hjælpe lægevidenskaben til at rette naturens fejlgreb: "Staten har en interesse i, at homoseksualiteten bliver udforsket videnskabeligt, således at man kan finde veje ad hvilke den kan indskrænkes eller udslettes ['getilgt werden kann']; thi forplantningen alene fordrer indtrængende en sådan indskrænkning" (Bang 1922, s. 24). På den anden side synes Bang stadigvæk, at der skal være plads til sådan nogle som ham; de homoseksuelle gør ingen skade (tilbøjeligheden er medfødt og smitter ikke), og de er mere omsorgsfulde end de fleste andre:

> Den homoseksuelle bliver for det meste elsket højt af sin moder, sine søstre og sine brødre, fordi han i det daglige liv ofte beherskes af en hemmelige trang til at gøre bod, som om han hele tiden vil have sin skyldkonto til at balancere. De allerfleste homoseksuelle – jeg taler selvfølgelig ikke om den mandlige prostitution – er af de samme grunde yderst korrekte og anstændige i deres borgerlige tilværelse; jeg tror, at de på grund af deres skyldbevidsthed gør sig uhyre anstrengelser i denne retning. (Bang 1922, s. 19)

Hertil kommer, at de fortjener beundring for deres sensibilitet og kunstneriske begavelse. Heede peger i sin tolkning af *Mikaël* på, hvordan hele denne ambivalens kommer tydeligt til udtryk i bogen:

> Romanen rummer et skrigende misforhold mellem udpenslingen af den ædle mesters opofrelse og den stadige fokusering på det heteroseksuelle pars egoisme og forbryderiskhed. Teksten fremstår på den ene side som en grandios hyldest til livet, ungdommen, sundheden, kærligheden og heteroseksualitet, og samtidig – på skizofren, fikserbilledeagtig vis – som en sviende anklage mod netop disse fænomener, en anklage, der dog næsten aldrig kommer eksplicit til udtryk, men som oftest kun skitseres ufuldstændigt som vage gester, stumme skrig, og ultrakorte aggressionsudladninger. (Heede 2003a, s. 232-33)

Heede peger på Zorets sidste mesterværk, det tredobbelte billede, han maler, efter at Mikaël har forladt ham, som en slående visualisering af denne ambivalens, en "allegori for hele Herman Bangs forfatterskab" (Heede 2003a, s. 231). De tre billeder viser Job (den lidende Mester selv), profeten Esaias, der forbander den syndige hob, og "Sandheden":

> Høj og sejrrig førte en Yngling, hvis mørke Haar knejste paa hans Hoved, med en lysende Kvinde uskilleligt lænet til sin Side, Tøjlerne for en gylden Triumfvogn, der drog frem over Skyer - Skyer, der lignede Slør, som var svøbt om mægtige Kroppe af lænkebundne Giganter, mørke Skyer og omrandede med Blod. (Bang 1912, s. 170)

Det er tydeligt, at dette sejrende par forestiller Mikaël og Lucia, der ruller skånselsløst frem uden at ænse den lidelse, de forvolder.

Flere anmeldere af Heedes *Mærkværdige Læsninger* har anket over kaninproblemet, over Heedes "tendens til at reducere de mange betydningslag i Herman Bangs forfatterskab til en bastant og monoton bekendelse af det homoseksuelle begær" (Norup 2003, s. 37; jf. Skyum-Nielsen 2003; Winge 2003). Hvis vi nøjes med at se på Heedes tolkning af *Mikaël*, er det dog værd at lægge mærke til, at den faktisk går godt i spænd med den måde, som dagbladsanmelderne modtog romanen på for 100 år siden. Således skrev Gustav Esmann i *København*:

> Det er Historien om Ungdommen og Alderdommen fortalt paany, set paany. Livets Ret og Alt, Dødens Ensomhed og Udødelighedens Intet. Den hungrige Ungdom med stærke, graadige Tænder og den mætte Alderdom, der glad giver hen af sin Rigdom og som Tak bliver ædt op tilsidst. Drengen, der i Andersens Eventyr, vaad og forfrossen, kommer til den gamle Digter, og da han er blevet varmet og styrket, skyder ham Pilen i Hjærtet. (13.4.1904)

Den anonyme anmelder i *Vort Land* skriver tilsvarende:

> Modellen til den gamle Mester findes overalt. Det er selve Alderdommen, som Ungdommen ubesindigt ser over Hovedet, uden at tænke paa, at den Tid kommer, da de Unge ældes og trænger til den næste Generations Kærlighed og Overbærenhed. Og dobbelt grelt og vemodigt staar dette Billede af Alderdommen, fordi Bang her stiller en Mand, der har udrettet et stort Livsværk, i Modsætning til en Ungdom, der kun pukker paa sin Forret til Livet som Eneindehaver af den store Lidenskab, Verdens store Drivkraft og store Ulykke. (10.4.1904)

De fleste andre anmeldere skriver også om konflikten mellem ungdom og alderdom og understreger dens tragiske og tvetydige karakter. Når Heede så, med støtte i "Gedanken"-essayet, beskriver den som homoseksuelt ladet, forekommer det ikke urimeligt.

En af grundene til, at flere anmeldere oplever Heedes bog som monoton, er nok også, at den alene præsenterer en tematisk fortolkning og kun i meget begrænset omfang analyserer det æstetiske udtryk i Bangs værker. Det lægger Heede ikke skjul på; samtidig har han dog opfordret andre til at skrive "en konsekvent seksualiseret litteraturhistorie, hvor Bangs særlige seksuelle position og forudsætninger systematisk og udfoldet kan kobles til udvik-

lingen af den impressionistiske skrivestil" (Heede 2003b, s. 35). Her tager Heede imidlertid konklusionen på forskud. Ser man på anmeldelserne fra 1904, kommer den, der er tættest på at antyde noget om Bangs private investering i *Mikaël*, faktisk til den modsatte konklusion. Sven Lange skrev i *Politiken*:

> Det er umuligt ikke at beundre den Styrke, hvormed han i denne Bog har tøjlet sin Uro overfor Emnet. Det laa ham nærmere end noget andet tidligere, det gjaldt for ham ikke at forraade sig. Og med en imponerende Viljeanspændelse har han netop ud af dette skabt sit mest objektive Værk i en Form, hvis klare, langeligt svungne Streger kun det skarpeste Øje formaar at adskille i de tusinde Enkeltheder, hvori hans Temperament deler dem, og som hans Kunst har svejset sammen til ét. Disse Figurer, disse Interiører er som Kinematografiens: tilsyneladende ubrudte, i Virkeligheden sammensatte af en ustandselig Række lynsnare Indtryk paa den modtagelige fotografiske Plade. Derfra deres dybe, sagte Flimren. (Lange 1929, s. 31)

Jeg vil ikke her gå nærmere ind på en diskussion af Bangs æstetik, men kun i forbifarten gøre opmærksom på, at Langes sammenligning med kinematografien ikke ganske svarer til senere kritikeres karakteristik af Bangs skrivestil som "filmisk". At denne karakteristik i mange henseender er misvisende, har Stephan Schröder ganske overbevisende argumenteret for:

> I hans senere poetologiske skrifter lægger Bang mere og mere vægt på, at hans måde at se på netop ikke er kameraets måde. [...] Bang har ingen plads for 'the adventitious detail' – enhver detalje har sin nøjagtige narrative, mestendels indeksikalske funktion. I "Impressionisme" skriver han, at impressionisten ganske vist *synes* at medtage alt, men at hans arbejde i virkeligheden består i "at udskille væsentligt fra uvæsentligt" (Schröder 1999, s. 11, original kursivering; citat fra Bang 1890, s. 693)

Når Lange sammenligner med kinematografien, er det imidlertid heller ikke så meget kameraet, han tænker på, som det er bevægelsesillusionen – at det, der *synes* at være en sammenhængende bevægelse, i virkeligheden består af enkeltbilleder; og det stemmer udmærket overens med Schröders beskrivelse af Bangs teknik. Samtidig har Lange givetvis ønsket at understrege det moderne i Bangs stil. *Vort Lands* anmeldelse af *Mikaël* henviser tilsvarende til et moderne fremføringsmiddel, som nogle kulturhistorikere også har sammenlignet med filmen:

> I en spændende Ramme af kondenseret Handling tegner Bang med moden Livserfaring sit aandrige Billede af livets rullende Fortorv. Vi befinder os paa Sjælelivets Asfalt, hvor der lyves hundrede Gange, for hver Gang der tales sandt. Men det er Bangs store Fortjeneste, at Livets Løgn af ham fremstilles i hele sin usminkede Sandhed. (10.4.1904)

I et interview i forbindelse med premieren på filmen *Michael* gav Dreyer udtryk for, at Bang med sin præcise observationsevne ville have haft talent for filmkunsten:

> Herman Bang var en glimrende Instruktør. Havde han levet, var han sikkert endt i Filmen. Ja, det lyder som en Vittighed, jeg véd godt, at han afskyede Film; men alligevel er jeg ikke i Tvivl om, at hvis han havde set Filmens Udvikling, vilde netop han have forstaaet, at der her var skabt et Udtryk for Tidens kunstneriske Stræben, en splinterny Kunstart paa mimisk Grundlag, der mere indtrængende end nogen tidligere taler til den store Masse. (Dreyer 1924)

Spørgsmålet er så, om Dreyer og før ham Stiller greb fat i Bangs bog på grund af dens æstetiske kvaliteter, eller om den havde en særlig personlig relevans for dem.

Den maskerede ørn. I mange år ansås Mauritz Stillers *Vingarne* fra 1916 for at være gået tabt for stedse. Gösta Werner, svensk filmhistories grand old man, forsøgte i to omgange at rekonstruere filmens

Stiller instruerer; fra rammehistorien i filmen *Vingarne*

indhold. I bogen *Mauritz Stiller och hans filmer, 1912-1916* fra 1969 beskrev Werner Stillers første 33 film, alle forsvundne, på grundlag af bevarede stillfotos, tekstlister, handlingsreferater og manuskripter. Senere blev han opmærksom på, at Library of Congress i Washington lå inde med materiale, som han kaldte "copyright frame prints": for at få copyright i USA skulle filmselskaberne aflevere kopier på fotopapir af et enkelt billede fra hver scene i filmen. *Vingarne* var én af i alt 16 ellers forsvundne svenske stumfilm, hvortil disse billeder fandtes, og i bogen *Svensk filmforskning* fra 1982 publicerede Werner en ny, langt mere detaljeret rekonstruktion af netop denne film.

Kort tid efter fandt man lykkeligvis en kopi af *Vingarne*, som imidlertid var ukomplet. Stillers oprindelige film var udstyret med en humoristisk rammefortælling, hvor Stiller spiller sig selv, og hvor man følger optagelsen af filmen. Man ser den unge skuespiller Nils Asther få stillet rollen som Mikael i udsigt, men Stiller ender med at foretrække Lars Hanson. Stiller, Asther, Hanson og de andre medvirkende går til premieren i Röda Kvarn-biografen, og her begynder *Mikaël*-historien så. Efter en indledende scene, der viser det første møde mellem Mesteren og Mikael, klippes der tilbage til Röda Kvarn, hvor Lars Hanson rejser sig fra sin plads og går med ordene: "Usch, jag är geno-

musel i rollen – jag vill inte se på eländet längre" (Werner 1982, s. 135). Efter afslutningen på Herman Bang-historien vender Stiller tilbage til rammefortællingen, hvor Asther erklærer Lili Bech (der spiller fyrstinden) sin lidenskabelige kærlighed. Da hun leende afviser ham, vil han begå selvmord, men hun tager revolveren fra ham, og efter nogle alfaderlige ord fra Egil Eide, der spiller Mesteren, besinder han sig.

Hele denne kuriøse rammehistorie blev stærkt kritiseret af de svenske anmeldere, som karakteriserede den som "unødig", "smagløs", og "uværdigt gøgl" (Werner 1982, s. 173). I mange lande (bl.a. i Danmark) blev den simpelthen fjernet fra filmen. Den genfundne kopi var en sådan eksportudgave uden rammehistorie. Det svenske filminstitut har genetableret rammehistorien med faste billeder og tekster på grundlag af Werners rekonstruktion, og i denne restaurerede skikkelse blev filmen så vist offentligt første gang i 1987.

Gösta Werner havde i en analyse af filmen (ud fra copyright frame rekonstruktionen fra 1982) på det bestemteste afvist, at der skulle være noget som helst homoseksuelt indhold i Stillers film eller for den sags skyld i Bangs roman:

> I Herman Bangs roman findes ingen antydning af nogen erotisk tilbøjelighed hos Zoret rettet mod Mikael. Uanset hvordan Bang personligt var i denne henseende, findes der ingen homoseksuelle motiver i romanen, ikke engang meget vel camouflerede. Det samme er tilfældet i Stillers film. Uanset hvordan også han personligt var i nævnte henseende . . . (Werner 1982, s. 175-76)

Denne afvisning blev efter visningen af filmen i 1987 angrebet af Frederik Silverstolpe, en af pionererne i svensk bøssehistorie, i en stærkt polemisk artikel i *Chaplin*, det svenske filminstituts tidsskrift:

> *Vingarne* er den første svenske film, ja, formodentlig den første film i verden overhovedet, som behandler et homoseksuelt eller homoerotisk tema. De "koder" og kulturelle omveje, som Mauritz Stiller i 1916 var tvunget til at benytte sig af, udgør i sig selv et stykke kulturhistorie, som en filmforsker med mindre skyklapper på end Gösta Werner kunne få meget ud af.
>
> Men Gösta Werner har i stedet med malplaceret iver forfægtet tesen om, at *Vingarne* er et strikt heteroseksuelt generationsdrama, en film om en aldrende kunster og hans mere vitale elev. En sådan udglattet mistydning gør filmens disposition ubegribelig og er i bund og grund en fornærmelse mod begge filmens to ophavsmænd. (Silverstolpe 1988, s. 32-33)

Når Silverstolpe taler om to ophavsmænd, sigter han ud over Mauritz Stiller til manuskriptforfatteren Axel Esbensen. Esbensen var dansker og homoseksuel; under et politiforhør i 1917 oplyste han, at han "siden ynglingeårene har haft tilbøjelighed for utugt med mænd" (retsprotokol citeret af Söderström 1999, s. 328). Ifølge et stockholmsk smudsblad, der i 1919 fremsatte en række insinuerende "afsløringer" om byens homoseksuelle miljøer, havde Esbensen været nødt til at forlade Danmark i foråret 1907 i kølvandet på Den Store Sædelighedsaffære. Herefter arbejdede han i stormagasinet NK indtil udgangen af 1915. Den 1. februar 1916 blev Esbensen ansat som scenograf ved filmproduktionsselskabet Svenska Biografteatern, hvor Stiller var den førende instruktør (Esbensens baggrund er beskrevet på grundlag af Söderström 1999). Samtidig solgte han også et filmmanuskript (kontrakten er bevaret) med titlen "Målaren", baseret på Herman Bangs *Mikaël* (Werner 1969, s. 322).

Titlen på manuskriptet tyder på, at det først er på et senere tidspunkt, at filmens hovedmotiv er blevet føjet til: skulpturen "Vingerne". I Stillers færdige film er Mesteren blevet billedhugger, og hans

mesterværk, der i romanen hedder "Sejren", er erstattet med skulpturen. "Vingerne" var et i samtiden ganske kendt værk, udført af Carl Milles, en af datidens førende billedhuggere, hvis atelier lå på Lidingö, lige i nærheden af Svenska Bios studier. Rammehistorien starter med, at Stiller ser skulpturen på sin knejsende piedestal på et torv i Stockholm – og bliver inspireret til at lave filmen. Stiller løser derved et problem, som plager mange film om fiktive kunstnere, nemlig at deres værker (som jo normalt kreeres til filmen) ikke er af overbevisende kvalitet.

Netop skulpturen "Vingerne" står i centrum for Silverstolpes forklaring af filmen. Milles' skulptur viser en knælende, nøgen yngling, der med armene griber om en vældig ørn, der sidder på hans skuldre. Med et vist kendskab til den klassiske mytologi vil man uden vanskelighed kunne identificere motivet som Ganymedes og Ørnen: ligesom sagnene om Leda og Svanen og om Europa og Tyren er det en historie om en vidundersmuk dødelig, hvis skønhed fangede Zeus' øje, og som han besøgte i dyreskikkelse. Zeus besvangrede både Europa og Leda; med Europa fik han kong Minos, med Leda halvguderne Castor og Polydeuces og den skønne Helene. Ganymedes, derimod, blev båret op til Olympen, hvor han blev mundskænk for guderne. Denne forskel til trods er det svært at se bort fra Ganymedes-mytens homoerotiske præg.

Carl Milles' skulptur "Vingarne"

Hovedhistoriens første scene genkalder myten visuelt: den viser Mesteren, der på en klippetop ser en ørn sprede vingerne og lette; Mesteren, der er iført en lang kappeagtig overfrakke, breder armene ud, så han selv ligner en aparte kæmpefugl. Der følger en ny mellemtekst: "Mästeren kommer att tänka på den antika sagan och får idéen till skulpturen 'Vingarne'" (Werner 1982, s. 133). Straks derefter møder han Mikael i skoven; ved synet hæver han atter armen, så det er vanskeligt at overse den visuelle analogi med ørnen, der griber den smukke yngling for at bære ham med sig.

Filmen hævder imidlertid, at den tager udgangspunkt i et helt andet, bedre kendt græsk sagn. Hovedhistorien indledes af en mellemtekst med følgende ordlyd:

"Dramat är i moderniserad form antikens saga om ynglingen Icarus, åt vilken hans fader, den store mästaren Daedalus gjorde vingar. De buro honom i djärv flykt mot höjden, men glömsk av faderns varning kom han för nära solen och störtade med förbrända vingar ned till jorden"; og da han første gang ser Mikael, udbryder han: "Det är ju min Icarus livs levande..." (Werner 1982, s. 131, 133). I Tyskland blev filmen sågar distribueret under titlen *Ikaros*.

Det passer bare slet ikke med skulpturen: Ikaros har vinger, og der optræder ingen ørne i hans historie. Silverstolpe argumenterer for, at når filmen således beskriver sit centrale motiv som noget, som det ret evident ikke er, er pointen netop, at Ikaros-teksten "ikke narrede de indviede, samtidig med at den lagde tilstrækkeligt røgslør ud til at beskytte filmens ophavsmænd mod homofobiske angreb" (Silverstolpe 1999, s. 324). At det virkelig skulle være grunden, kan man have sine tvivl om. Et fjendtligtsindet blik ville have let ved at gennemskue maskeraden. Det er tænkeligt, at man har ønsket at vildlede filmcensuren, der både i Sverige og flere andre steder ofte var betydeligt mere opmærksom på, hvad der stod i mellemteksterne, end hvad billederne viste. Mere generelt fungerer Ikaros-referencen som en slags finte, der gør det muligt at lukke øjnene for et homoerotisk indhold, der ellers er mere åbenbart, end det er hos Herman Bang.

Spørgsmålet om Ikaros-motivet bliver taget op i det nye indledningskapitel om *Vingarne*, "Sweden 1916: Taking Off", som er blevet tilføjet i den ny 2003 udgave af Richard Dyers klassiske homofilmbog *Now You See It* (opr. 1990). Dyer viser, hvordan en række fremstillinger, hvor en smuk yngling og vinger indgår – såvel Ganymedes-skikkelser som bevingede ynglinge (hvad enten de identificeres som Ikaros, engle eller noget tredje) – har haft en vigtig plads i homoerotisk ikonografi. Mange af de kunstværker, som han omtaler, har været afbildet i *Der Eigene*, det første tyske homofile tidsskrift; det havde undertitlen "Tidskrift for mandlig kultur, kunst og litteratur" og udkom fra 1896 til 1929. Dyer henviser også til den russiske forfatter Mihail Kuzmin, hvis roman *Vinger* (føljeton 1906, bogudgave 1907) er en helt åbenlys homoerotisk fortælling, hvis hovedperson ved at erkende sin homoseksualitet og springe ud får "vinger af fryd". Dyer citerer en passage fra romanens slutning, hvor hovedpersonen, en komponist, beskriver sit næste værk:

> Ikaros falder, og Phaeton efter ham; Ganymedes taler: "Mine arme brødre, af alle de, der har søgt at flyve op i himlen, er kun jeg tilbage, for det var hovmod og barnlig nysgerrighed, der lokkede jer mod solen, mens jeg blev løftet op ved de brusende vinger af en kærlighed hinsides dødelig forstand." (citeret i Dyer 2003, s. 21-22)

Kuzmins bog vakte skandale; den blev betegnet som en "provokation mod sædeligheden", hvor digteren "udstillede sit fordærvede kønsliv" og "idealiserede det rene svineri" (citeret i Dalsgaard 2002, s. 251). Der er ingen tegn på, at hverken Milles eller Stiller skulle have kendt Kuzmins bog, men den viser tydeligt, hvordan vinge-motivet bar en homoerotisk symbolik.

Den ældre litteratur om Milles har dog været mere tilbøjelig til at betragte hans brug af motivet anderledes. Hans første biograf, Conrad Köper, ser "Vingerne" som et udtryk for "kunstnerens længsel efter at sprede sin fantasis vinger" (citeret i Näslund 1991, s. 84), og hans nære ven, forfatterinden Astrid Setterwald Ångstrøm, skriver tilsvarende: "Vinger kom-

mer ofte igen i hans produktion. Bevingede engle, det bevingede geni, den bevingede hest, som flyver gennem rummet med mennesket på sin ene vinge er udtryk for hans skabende fantasis stræben efter at frigøre sig fra det, som er bundet til jorden" (Setterwald Ångström 1956, s. 9). Gösta Werners analyse af Stillers *Vingarne*, som ikke stiller spørgsmålstegn ved filmens identifikation af skulpturen som et Ikaros-billede, tilslutter sig denne opfattelse af dens symbolik. Derimod har Milles' seneste biograf, Erik Näslund, tilsluttet sig Frederik Silverstolpes opfattelse af skulpturen som homoerotisk ladet.

Den flamboyante Stiller. Gösta Werner har, dels i et svar til Silverstolpes indlæg i *Chaplin*, dels i sin Stiller-biografi, argumenteret imod den homoerotiske fortolkning af *Vingarne* med henvisning til, at den er fortænkt, og det fortænkte var Stiller fremmed:

> Stiller var ingen spekulativ natur, han var realist både privat og i sit arbejde, en konkret, håndfast, nærmest robust fortæller. (Werner 1988, s. 35)

> [...] alle intellektuelle krumspring eller spekulative illusionsnumre stod ham fjernt. Alle hans øvrige film, både tidligere og senere, har han lavet helt ligefremt, en realistisk filmfortæller uden skjulte bibetydninger eller sidehensigter. Derfor har man svært ved at tro, at han denne ene gang skulle have skjult sine virkelige hensigter bag flerdobbelte sværtgennemtrængelige slør af udspekulerede billed- og filmeffekter. At han, denne robuste realist, pludselig skulle have trukket kappen op for ansigtet være trådt ind i et fantasirige af antydninger og subtile nuancer. (Werner 1991, s. 97)

Werners karakteristik af Stiller er rigtig og præcis. På den anden side har få filmskabere vist et så sikkert greb om antydningens kunst som det Stiller demonstrerede med det elegante erotiske lystspil *Erotikon* (1920), hvis raffinement gjorde den til et mønstereksempel på genren og en afgørende inspirationskilde for dens ubestridte mester, Ernst Lubitsch.

Desuden er *Vingarne* jo udstyret med en metafilmisk rammefortælling, som det er svært ikke at karakterisere som udspekuleret, og som er enestående i Stillers egen produktion. Selv om andre ambitiøse og selvbevidste filmskabere på nogenlunde samme tidspunkt eksperimenterede med beslægtede auteur-effekter (Benjamin Christensen indleder således *Hævnens Nat* (1917) med en metafilmisk prolog, hvor han optræder som sig selv og taler med sin hovedrolleindehaverske om filmen), er rammehistorien i *Vingarne* i en klasse for sig. Den er lang, omfattende og selvbevidst dristig – ikke mindst i kraft af klippet tilbage til Röda Kvarn efter at hovedhistorien er gået i gang, hvor hovedrolleindehaveren Lars Hanson siger, at han ikke gider se filmen! Det er måske også værd at bemærke, at denne exit kommer umiddelbart før den scene i filmen, der tydeligest erotiserer Hansons krop: den viser Mesteren i færd med at skabe sin store skulptur; bag ham sidder Hanson model, knælende på et podie, kun iført et lændeklæde og med kroppen skinnende i lyset fra atelierets store vinduer.

Man fristes faktisk til at sige, at filmen er påfaldende ligefrem i sin fremstilling af den homoerotiske ladning i forholdet mellem Mesteren og Mikael. Slutningen er oven i købet ændret i forhold til Bangs roman. Her bliver Mikaël borte fra Mesterens dødsleje, trods flere opfordringer, og da han til sidst får besked om Zorets død, bliver han i Lucias arme:

> Mikaël havde rejst sig op i sin Seng. Hele hans Legeme skælvede.
> Men Lucia slog sine Arme op om hans

Skuldre:
– Vær rolig, hviskede hun og førte hans
Hoved ned imod Puden:
– Vær stille. Jeg er hos Dig. (Bang 1912, s. 220)

Bangs Mikaël frigør sig fra det pæderastiske forhold til Mesteren og modnes til heteroseksuel manddom, en modningsproces, der også er fysisk, som det fremgår af Mesterens betragtning af Mikaël lige i starten af bogen: "Saa stærk af Lemmer han var blevet. Hans Legeme fik Muskulatur. Det voksede sig færdigt. De Linjer dér – og uvilkaarligt førte Claude Zoret Skitserullen gennem Luften – var andre, da han malede ham, som Alkibiades eller som 'Sejren'" (Bang 1912, s. 9).

I *Vingarne*, derimod, modtager Mikael ikke beskeden om Mesterens sygdom, før det er for sent, og efter hans død støder han fortvivlet Lucia fra sig. Første gang, vi og Mesteren så Mikael i starten af historien, var han småflirtende i færd med at tegne skitser af en køn bondepige, så man får nærmest på fornemmelsen, at hans udvikling er gået lige modsat Bangs figur. Silverstolpe mener endda, at formålet med rammehistorien er at indkapsle en hovedhistorie med en slutning, som Stiller kan have bedømt "som alt for provokerende, det grænsede jo til 'homoerotikens posthume sejr over heteroseksualiteten'" (Silverstolpe 1999, s. 325). Det er imidlertid kun en gisning, og den omstændighed, at filmen mange steder blev vist uden rammehistorien, viser i hvert fald, at der var grænser for, hvor synlig provokationen var.

Egil Eide, der spiller Mesteren, er sminket, så han umiskendeligt ligner August Strindberg. Som eksempel på det fortænkte i Silverstolpes tolkning hæfter Werner sig ved hans idé om, at Strindberg-masken skulle have skabt en "associationsbane" til Strindbergs "ganske velvillige behandling af homoseksualiteten i *Giftas*" (Silverstolpe 1999, s. 324), hvilket ganske rigtigt virker vel spidsfindigt. Silverstolpe føjer imidlertid til, at han mener, at det primære formål med Strindberg-masken var at undgå, at tilskuerne skulle tro, at Mesteren var den virkelige kunstner (Carl Milles) bag det virkelige kunstværk, som spiller så stor en rolle i filmen. Man kunne tilføje, at Strindberg også er en skikkelse, som de færreste nok vil have tænkt på som homoseksuel.

Det svageste punkt i Werners argumentation er hans henvisninger til Bangs roman. Som vi har set, hævdede Werner i sin analyse fra 1982, at der ikke er nogen homoseksuelle motiver i *Mikaël*, "ikke engang meget vel camouflerede"; men det turde på nuværende tidspunkt være klart, at hverken sam- eller eftertid har haft svært ved at finde dem. Retfærdigvis skal det siges, at Werner i sin Stiller-biografi fra 1991 skriver om romanen, at den "dengang i vide kredse" blev læst og opfattet som "en vel kamoufleret skildring af et homoseksuelt forhold" (Werner 1991, s. 95). Påfaldende er det, at Werner i begge fremstillinger fastholder, at Ikaros-motivet er hentet fra romanforlægget: "Det maleri han [Mesteren] med Mikaël som model maler af Ikaros, ynglingen som efter sin flugt mod solen styrter tilbage mod jorden med forbrændte vinger, giver han det ironiske navn 'Sejren'"; "Hos Bang sysler den ældre kunstner med et maleri, som han kalder "Sejren" og som forestiller Ikaros' flugt mod solen" (Werner 1982, s. 178; 1991, s. 95).

Går man imidlertid til Bangs tekst, finder man denne beskrivelse af billedet "Sejren":

> Men idet Mikaël, der stod hende ganske nær, vilde flytte Lampen, faldt dens Skær pludselig hen over "Sejren", der hang paa Væggens Midte, saa Straalerne lyste over Athenerens palmebærende Legeme.
> – Det er Dem, sagde Prinsessen, og hun vendte sig brat mod Mikaël.
> Mikaëls Haand slap Lampen. Det var, som alt hans Blod pludselig farvede hans hvide Ansigt, hans, hvis Nøgenhed dog var kendt af de Titusinder.
> – Ja, det er Atheneren, sagde Mesteren.
> Mens Mikaël i sin Forvirring stadig ikke flyttede Lampen, der lyste mod Sejrsbringerens skinnende Legeme, betragtede Fru de Zamikof Atheneren, og der viste sig paa én Gang to Smilehuller i hendes Kinder.
> (Bang 1912, s. 49)

Billedet viser en oldgræsk yngling (mere herom senere). Han er nøgen, og efter personernes reaktioner at dømme er denne nøgenhed til en vis grad erotiseret. Ikaros er der imidlertid ikke skyggen af, og en ironisk distance fornemmer man heller ikke.

Werners ihærdige argumentation mod en homoerotisk fortolkning af *Vingarne* skal ses i sammenhæng med hans tilbageholdenhed over for spørgsmålet om Stillers homo- eller biseksualitet, et spørgsmål, som han siger "ikke kan besvares entydigt" (Werner 1991, s. 238). En skribent som Richard Dyer tager det uden videre som et faktum at Stiller var "ikke bare bøsse, men en flamboyant bonvivant" (Dyer 2003, s. 11). Werner går derimod grundigt og kildekritisk til værks, og i sagens natur er det svært at finde utvetydig dokumentation. Godt nok skrev Nils Asther i sine erindringer, at det var Stiller, som "indviede" ham "i kunsten at nyde sit eget køn" (citeret i Werner 1991, s. 240), men Werner bemærker, at erindringerne er skrevet på 60 års afstand og i mange andre henseender er upålidelige. Et samlet blik på det materiale, som Werner gennemgår, sammen med nogle yderligere

Mauritz Stiller

kilder, som gennemgås i en artikel af Göran Söderström i det meget omfattende bøssehistoriske værk *Sympatiens hemlighetsfulla makt* (som også indeholder en revideret version af Silverstolpes *Chaplin*-artikel), gør det imidlertid vanskeligt at tro, at Stiller ikke skulle have været homoseksuel.

Når Werner er mere tøvende med at drage denne konklusion, skyldes det nok først og fremmest en bekymring for, at Stillers seksualitet i så fald ville komme til at skygge for alle mulige andre aspekter af hans liv og indsats som filmskaber. I biografien fra 1991 isolerer Werner diskussionen af Stillers seksualitet fra den kronolo-

giske skildring af hans livsbane og placerer den i et afsluttende kapitel med titlen "Stiller og kvinderne"; på den måde understreger han også, at han mener, at hvordan det end måtte have forholdt sig med Stillers privatliv, så har det ikke nogen større relevans for forståelsen af filmmanden Stiller. Det, som Werner søger at undgå, er den type reduktive, "begærshermeneutiske" fortolkninger, som Dag Heede advarer mod i sin Herman Bang-bog, når han med henvisning til Michel Foucault taler om "vores mani med at tillægge seksualiteten en altomfattende forklaringspotens, betydning og kausalitet" (Heede 2003a, s. 58).

Risikoen ved at omtale Stiller som homoseksuel er, at de maniske sexforklarere så straks vil gøre alle hans film til homofilm. Det ville let kunne ende med en ret firkantet og enøjet opfattelse af Stiller og hans film, og jeg forstår udmærket, hvis Werner har villet undgå det.

Den seksualitetsfikserede tolkningspraksis vil også opstille ligningen den modsatte vej: hvis værket har et homoerotisk indhold, må ophavsmanden være homoseksuel. Det er nok på grund af denne falske logik (der, som vi skal se, også har betydning for tolkningen af Dreyers film), at Werner er så uvillig til at acceptere Silverstolpes tolkning af *Vingarne*. Jeg mener imidlertid ikke, at det nødvendigvis vil reducere Stillers statur eller tvinge os til en bestemt opfattelse af hans øvrige produktion, hvis vi anerkender, at *Vingarne* er en homoerotisk ladet film.

På den anden side har en yngre forsker, Anna Sofia Rossholm, for nylig peget på en svaghed ved både Werners og Silverstolpes fremstillinger, nemlig at deres forklaringer på rammehistorien (henholdsvis at den er enten en verfremdungseffekt eller en vits, eller at den skal camouflere hovedhistoriens homoerotiske indhold) er utilfredsstillende: "det må have større betydning end som så, at Stiller sætter Bangs fortælling i relation til sig selv og det samtidige filmklima. Rammen er der ikke bare for at skjule, men også for at løfte frem" (Rossholm 2001, s. 16). Rossholm betoner den måde, hvorpå rammehistorien understreger filmens ligeværdighed med de etablerede kunstarter. Stiller inspireres af synet af skulpturen på samme måde som Mesteren inspireres af synet af ørnen; skuespillerne udvælges med stor omhu; filmen får premiere i prestigebiografen Röda Kvarn, og bagefter anmeldes den helt ligesom en "rigtig" teaterforestilling. I rammehistorien trækker Stiller Bangs roman ned fra boghylden og siger, at filmens manuskript nøje følger romanen, og Rossholm ser det som et knæfald for de traditionelle kunstarter, en fornægtelse af filmens selvstændige kreative potentiale. Men selve rammehistorien er selvfølgelig ikke hentet fra Bang, og Stillers ironiske distance understreger netop filmmediets selvstændighed.

Man kan desuden overveje, om rammehistoriens ironiske distance til Bang også implicerer forskellige opfattelser af (homo)seksualiteten. Både i sine værker og i sin personlige fremtræden betonede Bang det kvalfulde og livsuduelige ved den. Selv om Stiller var lige så meget en dandy som Bang, er det hans selvsikre fremtoning, der springer i øjnene, når man ser portrætter af ham. Han virker fuldstændig afklaret om sig selv, og der er ingen vidnesbyrd, der tyder på det modsatte. Måske er den kølige, verdensmandsagtige overbærenhed, hvormed Nils Asthers lidenskabelige betagelse af Lili Bech bliver skildret, Stillers diskrete måde at markere en vis afstand til Bangs melodramatiske selvfremstilling.

I Mesterens hus. Hvor Richard Dyer vier *Vingarne* et helt kapitel, er omtalen af Dreyers filmatisering af den samme historie anderledes kortfattet. Også andre fremstillinger af homofilmens historie behandler den overraskende kortfattet. I Robert J. Kiss' oversigtskapitel om "Queer Traditions" i den nyligt udkomne *The German Cinema Book* bliver Dreyers *Michael* end ikke nævnt, og i Alice Kuzniars bog *The Queer German Cinema* fra 2000 omtales den kun bisætningsvis. En lidt mere detaljeret, men stadigvæk ret kortfattet beskrivelse kan man finde i Anne Jespersens artikel om Weimartidens tyske film om "de anderledes" i Gay & Lesbian Filmnummeret af *Kosmorama* (nr. 230).

Dyer har foretaget en bevidst afgrænsning i bogen *Now You See It*, som måske kan forklare ikke bare hans, men også en række andre forfatteres kursoriske behandling af *Michael*: det, som Dyer beskæftiger sig med i sin bog, er film "af, for og om lesbiske og bøsser" (Dyer 2003, s. 6). Den underliggende antagelse er her ikke helt, at et homoerotisk værk *nødvendigvis* må være skabt af en homoseksuel kunstner, men nok, at et sådant værk besidder en autencitet, der er fraværende i værker af ikke-homoseksuelle kunstnere. Eftersom Dreyer antages at have været heteroseksuel, bliver *Michael* derfor mindre interessant for homofilmhistorikerne at beskæftige sig med.

Nogle af dem har endda været tilbøjelige til at afvise, at der i det hele taget er et homoerotisk indhold i historien. At finde et sådant, skriver Manfred Herzer i det bøssehistoriske værk *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung* (1997), ville kræve "meget voldsomme fortolkningsmetoder" (citeret i Kuzniar 2000, s. 273). Denne tilbageholdenhed går igen i meget af Dreyer-litteraturen. Et udmærket eksempel af Dale og Jean Drums bog *My Only Great Passion*:

> Den mest almindelige forklaring på begivenhederne i [*Michael*] er baseret på ideen om en latent homoseksuel tiltrækning mellem mester og elev. Det er en meget vanskelig sag at håndtere, eftersom filmen ikke på nogen måde direkte udtrykker noget som helst homoseksuelt, selv om det næppe er overraskende, når man tænker på hvornår den blev lavet. [...] Filmen tillader en homoseksuel fortolkning, men den behøver den ikke. Det kunne faktisk virke som om dette simpelt hen er et flertydigt element i en film af et flertydigt menneske. (Drum og Drum 2000, s. 107)

Netop det uudtalte er i centrum for Henning Bechs tidligere nævnte analyse af Bangs *Mikaël*. Tilsyneladende, skriver Bech, står der overhovedet ikke noget om homoseksualitet i romanen:

> *Ordet* nævnes ikke, heller ikke andre tilsvarende ord, der er ingen diskussion af det *problematiske* i at være homoseksuel, ingen beskrivelse af homoseksuel subkultur, dens steder, dens gøren og laden, ingen pyntede poseurer, ingen kropslig – seksuel – intimitet, der *røres* ingen forbudte steder. (Bech 1988, s. 68, original kursivering)

Som omtalt ovenfor konkluderer Bech imidlertid, at skønt uudtalt er homoseksualiteten så tydeligt til stede i *Mikaël*, at selv en læser uden kendskab til Bang ville kunne opfatte den:

> Først er der *lidenskabeligheden*. Mesteren *overreagerer* på Mikaëls udbryden, hele vejen igennem og lige til det sidste: man *dør* ikke af at éns plejesøn forlader én for en kvindes skyld, selv om man ikke kan lide hende. Det er i det mindste *unormalt* at gøre det. (Bech 1988, s. 69-70, original kursivering)

Bech peger også på romanens parallelhandling, som handler om en anden kunstner, Adelskjold, hvis meget yngre hustru bedrager ham med en ung adelsmand, Hertugen af Monthieu: "Mesterens

De algieriske skitser i Dreyers film

og Adelskjolds længsler, lidelser, jalousi flyder sammen" (Bech 1988, s. 70).

Begge disse aspekter er tydeligt til stede i Dreyers film, hvor Benjamin Christensen fremstiller Mesterens lidelse med dyb og intens patos. Dreyer har også (i modsætning til Stiller) bevaret Adelskjold-historien, og parallelliteten mellem de to bedragne kunstnere understreges af Dreyer i en scene, hvor Adelskjold kommer på visit hos den ensomme Mester. Mens de langsomt skræller hver sin frugt, spørger Adelskjold: "Hvor er Michael?" Og Mesteren svarer efter en pause: "Han er på landet at male." Lidt efter spørger Mesteren: "Og Alice? Hvordan har hun det?" Ny pause. Adelskjold svarer: "Hun har det fint, tak." Så sidder de begge tavse og ser sorgfuldt og eftertænksomt frem for sig.

Blandt de andre homoerotisk ladede elementer, som Henning Bech nævner, er Mesterens billeder af den nøgne Mikaël, som vi kommer tilbage til lidt længere fremme, og forskellige ladede replikker, som ikke er med i filmen. Hertil kommer rækken af henvisninger til eksotiske nordafrikanske lande, selv om der nok er nogen, der vil stille spørgsmålstegn ved, at Middelhavslandene og især Nordafrika i sig selv skulle signalere homoseksualitet. Bech henviser til André Gide og T. E. Lawrence, men et klarere vidnesbyrd om, at koblingen var forståelig nok for samtiden, kan man finde i en af de antihomoseksuelle hetz-artikler, som *Middagsposten* publicerede dagligt under den Store Sædelighedsaffære. Selv om den ikke nævner Bangs navn og staver hans hovedpersons navn forkert, er der ikke noget at misforstå:

> Det er kun i orientalske, lavt staaende Befolkninger, at det aabenbare Fordærv af den her omtalte Retning nu tildags faar Lov at vise sig saa nogenlunde utilsløret. I Smyrna, i Neapel og lignende Sumpe kan denne Slags Herrer finde deres Paradis, og *Mesteren* sin følgagtige Elev, sin *Mikhael*! (20.11.1906; original kursivering)

I Dreyers film tildeles "de algieriske skitser" en mindst lige så fremtrædende plads som i romanen (hvor de kaldes "Studierne fra Algier"). De omtales flere gange i filmens løb, de bliver brugt som en del af Mesterens sidste storværk, og til sidst stjæler Michael dem som det endegyldige forræderi mod Mesteren. Desuden får vi i filmens allerførste scene et godt blik på dem. Disse skitser er imidlertid ret upersonlige at se på, som den tyske filmforsker Knut Hickethier har gjort opmærksom på i en indsigtsfuld artikel om *Michael* som kunstnerfilm. Mesteren vil ikke sælge dem, fordi "Vi sælger ikke vore dyrebareste erindringer", som han siger til Michael. Men hvad disse dyrebare erindringer end måtte være, kan man ikke se dem i tegningnerne.

Hickethier skriver: "Thi når vi som tilskuere spørger os selv om hvilke erindringer der er indeholdt i landskabsskitserne

med de høje himle og ikke finder nogen antydninger i dem, véd vi, at det der menes her, er noget uudsagt og ikke mindst umuligt at vise – noget som man netop ikke kan tale højt om, men i stedet gennem en stille gensidig forståelse simpelthen *véd*" (Hickethier 2000, s. 27). Her taler han selvfølgelig om det homoerotiske forhold mellem Michael og Mesteren.

I Dreyers film ser vi selvfølgelig også Mesterens store billede "Sejren"; det viser en nøgen yngling (med kønsdelene dækket af en strategisk placeret plante), der kommer løbende frem mellem nogle træer. Hvorfor billedet hedder "Sejren", er vanskeligt at se. Hvis vi imidlertid griber tilbage til Bangs beskrivelse af billedet, har vi tidligere set, at det viser en nøgen, palmebærende athener, der også kaldes "Sejrbringeren"; men hvordan skal vi forstå denne beskrivelse? Det kan ikke være en sejrbringende guddom, for vi ved, at det er en athener; det kan heller ikke være en sejrende idrætsmand, for han vinder sejren, han bringer den ikke.

Øverst. "Sejren": Maleriet i dreyers film

Til venstre. Max Kruses skulptur "Sejrsbudbringeren fra Maraton

Frederik Silverstolpe har i sin Chaplin-artikel givet, hvad jeg tror er den rigtige forklaring: han mener, at Bang kunne have været inspireret af den tyske billedhugger Max Kruses statue "Sejrsbudbringeren fra Maraton" fra 1881, en skulptur, der står opstillet i Tiergarten i Berlin, og som blev fremstillet i et stort antal eksemplarer som statuette. (I den reviderede udgave af artiklen i *Sympatiens hemlighetsfulla makt* er denne henvisning helt uforståeligt erstattet med en henvisning til Michelangelos skulptur "Sejren" og en fejlagtig påstand om, at billedet hos Dreyer viser "den sejrende 'Siegfried'" (Silverstolpe 1999, s. 326).) Max Kruses skulptur viser en nøgen mand, der løber afsted, hans arm højt hævet med en løvgren i hånden. Han tager sig til siden og hans ansigt er fortrukket. På soklen står der "Vi har sejret" på græsk. Motivet er legenden om, at efter athenerne i 490 f.v.t. havde besejret perserkongens hær i slaget ved Maraton, blev en hurtigløber sendt til Athen med bud om sejren. Han løb ind på torvet og råbte "Vi har sejret!" – og sank død om.

Skulpturen viser således en nøgen athener med en palmegren, der bringer bud om sejr. Det passer fuldstændigt med Bangs beskrivelse, og det var typisk for hans arbejdsmetode at tage mange detaljer direkte fra virkeligheden (det er ikke kun navnet Claude Zoret, som Mesteren har fået fra Claude Monet; også hans skæg, hans opvækst, og hans had til amerikanere er taget fra den franske maler, som Bang

lærte at kende i Norge i 1892). Hvad mere er: ynglingens positur i maleriet i Dreyers film minder påfaldende om Kruse-skulpturen.

Man kan yderligere føje til, at Mesteren har en skulptur af en vinget yngling stående i sit hjem, som netop i den scene, hvor Mesteren skænker "Sejren" til Michael, i et nærbillede kan ses lige mellem dem. Endelig har Mesteren også en lille reproduktion af den græske statue "Apollon Sauroktonos" ("øgledræberen") stående på et bord, en statue, som synes at have været særligt populær i homoseksuelle miljøer, ligesom Kruses "Sejrsbudbringer" i øvrigt var det (Söderström 1999, s. 271-72). I en scene tidligt i filmen sidder Michael på bordet i en stilling, der meget ligner den lille Apollon-statuette ved siden af ham.

På en række punkter gengiver Dreyers film således nøje de elementer i romanen, som i Henning Bechs analyse tydeligst afslører den uddtalte homoseksualitet. Det er således ikke rigtigt, når den tyske filmhistoriker Reinholdt Keiner skriver, at romanens homoseksuelle elementer blev svækket af hensyn til censuren (Keiner 1984, s. 139).

Spørgsmålet melder sig selvfølgelig, i hvilket omfang alt dette har været synligt for tilskuerne i samtiden. Det har naturligvis været nødvendigt at omgås emnet med en vis diskretion, eftersom homoseksualitet var strafbart i henhold til den tyske straffelovs berygtede §175, der svarede ret nøje til den danske §177. Ikke desto mindre var der en blomstrende homoseksuel subkultur i Weimarrepublikken, der bl.a. kom til udtryk gennem en hel række tidsskrifter. Et af dem, *Die Freundschaft*, anmeldte *Michael* under overskriften "En ny film med homoseksuelt indhold". Anmelderen skrev, at selv om det homoseksuelle indhold ikke var åbenbart, var der mange vink til dem, der vidste, hvad de skulle se efter:

> Således fremstår et kunstværk, der nok vil forblive uklart for mange stumpe blikke, men med desto større nydelse kan den vidende genkende og leve med i skæbnetildragelserne. (citeret i Theis 1984, s. 103)

En præsentationsartikel om filmen i branchebladet *Film-Kurier* beskrev *Michael* som "en pionerdåd på et felt, som – noget mere humanitært kan man ikke tænke sig – støtter sig til de første forkæmpere for frihed og menneskerettigheders devise: 'at forstå alt er at tilgive alt'" (*Film-Kurier* 25.9.1924). Disse formuleringer kan virke mærkværdige, men tale om menneskerettigheder og det humanitære var ofte en slags kode for homoseksuel aktivisme. En af de vigtigste grupper, der kæmpede for homoseksuelle rettigheder i Weimartyskland, kaldte sig den "Videnskabeligt-humanitære komité". Den blev ledet af den fremtrædende sexolog Magnus Hirschfeld. I en kort periode efter Første Verdenskrig

Michael og Apollonstatuetten

var filmcensuren helt afskaffet i Tyskland, og Hirschfeld var her involveret i produktionen af Richard Oswalds film *Anders als die Anderen* (1919), der propaganderede for afskaffelsen af §175. I filmens oprindelige udgave indgik der en forelæsning af Hirschfeld, hvor han omtaler de love, som forbyder homoseksualitet, som "en overtrædelse af individets grundlæggende rettigheder" (citeret i Steakley 1999, s. 183).

I USA, hvor *Michael* fik premiere i slutningen af 1926, var det tilsyneladende meningen, at den skulle have haft titlen *The Invert* ("inversion" var dengang en hyppigt anvendt medicinsk betegnelse for homoseksualitet), men den kom i stedet til at hedde *Chained*. En anmelder i avisen *New York Evening World* skrev: "Carl Theodore [*sic*] Dreyers iscenesættelse udmærker sig ved den smagfuldhed, hvormed det langt fra tiltalende emne fremstilles" (citeret i Drum og Drum 2000, s. 112). I *New York Times* skrev Mordaunt Hall:

> Hvis producenterne var forhippede på at sætte et sådant emne på lærredet, havde det været langt mere fordelagtigt for dem at billedsætte Oscar Wildes historie "Dorian Grays billede" eller Robert Hitchens' roman "The Green Carnation", to værker, der – hvor usmagelige de end er – i det mindste besidder virkelige dramatiske værdier. (15.12.1926)

Det har sikkert heller ikke været uden betydning for den måde, hvorpå filmen blev modtaget i Tyskland, at Herman Bangs skrift "Gedanken zum Sexualitätsproblem" var blevet publiceret i 1922, året før optagelserne til filmen begyndte.

Dreyer har også selv udtalt sig om sagen. *Michael* blev i mange år anset for tabt, men en kopi dukkede op i 1958, og i forbindelse med visningen af den på Det Danske Filmmuseum interviewede Erik Ulrichsen Dreyer om filmen. Ulrichsen skrev interviewet om til en sammenhængende tekst, og her hedder det:

> Dreyer fremhæver, at han fulgte Bang nøje, og han bestræbte sig for hverken at gøre homoseksualiteten mere eller mindre tydelig, end den er i romanen. Man skal være lidt usikker – ligesom man er det i virkeligheden. "De homoseksuelle går jo ikke omkring med et skilt på sig", og Dreyer ville undgå at blive plat ved at gøre homoseksualiteten alt for evident. (Ulrichsen 1959, s. 102)

Det er åbenbart, at Dreyer udmærket var klar over den homoerotiske ladning i historien og ikke gjorde noget forsøg på at bortforklare den.

Elsklingsbarnet. Med såvel Bang som Stiller har vi set på, hvordan værkerne kunne sættes i forbindelse med kunstnerens private lidenskaber, og det kan man også forsøge at gøre med Dreyer. *Michael* var ikke i sit udspring et personligt projekt for Dreyer, fremgår det af et interview fra nogle dage før den danske premiere på filmen:

> – Det er, siger Dreyer, allerede tre Aar siden, jeg talte med Pommer, Generaldirektøren for Ufa, om at benytte en eller anden kendt dansk Forfatters Værk som Grundlag for en Film. Vi diskuterede Johannes V. Jensens Madame d'Ora og Hjulet, J. P. Jacobsens Maria Grubbe [sic] og Bangs Mikaël, men Pommer foretrak den sidste. (Politiken, 15.11.1924, original kursivering)

Af Dreyers essay "Nye Ideer i Filmen", trykt i *Politiken* 1.1.1922, kan man se, at han på det tidspunkt netop har tumlet med idéen om at filmatisere de to førstnævnte forfattere: han citerer en passage fra *Fru Marie Grubbe* som eksempler på en litterær tekst, der egner sig godt til filmatisering, og han fortæller om, hvordan han har overtalt Johannes V. Jensen til at gå i biografen (Dreyer 1964, s. 23-24). Det

forekommer derfor plausibelt, at Bang skulle have været Pommers valg.

Alligevel satte Dreyer selv *Michael* meget højt i sin produktion. Den svenske filmjournalist Ture Dahlin interviewede Dreyer i Paris i foråret 1926 i anledning af den store succes, som *Du skal ære din Hustru* fik i Frankrig, og som var den vigtigste årsag til, at filmselskabet Société générale de films senere engagerede ham til at instruere *La Passion de Jeanne d'Arc*. Dahlin spurgte Dreyer, om *Du skal ære din Hustru* var hans mest vellykkede film:

> "Anser ni denna er film vara er bästa, den som mest ansluter sig till ert ideal?"
> "Nej, mitt älsklingsbarn är Mikaël, vilken jag för ett par år sedan gjorde för UFAs räkning i Berlin." (Dreyer 1926b)

I en anden version af interviewet, trykt i et fransk filmbrancheblad, forklarer Dreyer videre, at *Michael* ikke har haft premiere i Frankrig; et distributionsselskab mente ikke, at den ville falde i franskmændenes smag:

> "Men nu, hvor Deres Du skal ære din Hustru er blevet så stor en succes, vil man måske vove at udsende den?"
> "Det ville glæde mig. Michael er mit barn mere end de andre." (Dreyer 1926a)

Hvis man anvender en biografisk tilgang, kunne man tro, at en sådan tilkendegivelse ville friste til en nærmere undersøgelse.

Den mest gennemførte biografiske tolkning af Dreyers film er naturligvis Martin Drouzys *Carl Th. Dreyer, født Nilsson* (1982). Men Drouzy har svært ved at indpasse netop *Michael* i sin overordnede fortolkningsramme. Som det vil være mange bekendt, mener Drouzy, at Dreyers samlede produktion kan ses som et "monument" over den moder, som han aldrig kendte – den svenske tjenestepige Josefina Nilsson, der bortadopterede drengen som spæd. For Drouzy blev Dreyer så at sige "geni ved den moder, han ikke fik". Hende genfinder Drouzy i de mange lidende kvindeskikkelser i Dreyers film. *Michael* er imidlertid vanskelig at indpasse i modellen, fordi den så åbenbart handler om mænd. Drouzy hævder, at filmen handler om Dreyers forhold til hans adoptivfader: den var et udtryk for anger over den mangel på sønlig hengivenhed, som han havde vist adoptivfaderen, mens han endnu levede. Dreyer, påstår han, identificerede sig selv med Michael og adoptivfaderen med Mesteren.

Derfor, skriver Drouzy, var Dreyer i *Michael* "meget diskret med hensyn til den homoseksualitet, som i bogen karakteriserer forholdet mellem maleren og hans model. Når Dreyer går let hen over dette forhold, skyldes det ikke bornerthed, men at det er ham uvedkommende, fordi han projicerer sig selv ind i personen Mikaël" (Drouzy 1982, bd. 2, s. 97). Som vi har set, er Dreyer imidlertid ikke mere diskret end Herman Bang er i sit romanforlæg, og det er svært at acceptere påstanden om, at Dreyer skulle have ønsket at betone Michaels explicitte rolle som plejesøn snarere end hans underforståede rolle som genstand for Mesterens begær. Og derudover må man sige, at problemet med adoptivfaderhistorien er, at der ikke er skyggen af belæg for den. Det er en spekulativ konstruktion, der er blevet til ved at lede efter en relation i Dreyers privatliv, der minder om den, man finder i filmen, og så postulere en sammenhæng.

Flere anmeldere ankede over Drouzys tolkning af *Michael*, da bogen udkom, bl.a. Morten Piil:

> Det er ikke i alle Dreyer-film lige let at tolke moderfiguren ind. I [...] Mikael lader det sig ganske enkelt ikke gøre. Denne smukke

> Herman Bang-filmatisering ser Drouzy – helt uoverbevisende – som "en posthum æresoprejsning" for stedfaderen. Lidt senere kan Drouzy oplyse, at Dreyer i årene efter Mikael oplevede en "homoseksuel periode" i sit liv. Den nærliggende forbindelse til de underliggende homoseksuelle motiver i Mikael fremdrages imidlertid ikke. (Information, 23.3.1982)

Man kan godt forstå Piils undren. Her har man en forsker, som anlægger en ganske håndfast biografisk tilgang; han angiver, at ophavsmanden til en af de forholdsvis få ældre film, der (diskret, men synligt) beskæftiger sig direkte med kærligheden mellem mænd, selv har haft homoseksuelle tilbøjeligheder – og siger derefter, at det er irrelevant for forståelsen af filmen. Drouzys beskrivelse af Dreyers angivelige homoseksuelle periode ser således ud (tidspunktet er ca. 1930):

> Desuden havde Dreyer også problemer i sit privatliv, og det hjalp ham heller ikke til at genfinde sin indre ro. Den opdagelse, han havde gjort nogle år tidligere (sikkert dengang han indspillede Jeanne d'Arc), og som han var blevet nødt til at indrømme over for sig selv, da han indspillede Vampyr, nemlig at han var forelsket i sin egen moder, havde fremkaldt visse ændringer i hans driftsliv. Visse homoseksuelle tilbøjeligheder var ved at træde tydeligt frem. Under optagelserne til Jeanne d'Arc var det ikke, som man ellers kunne have troet, skuespillerinden Falconetti, han var interesseret i, men derimod filmens fotograf, Rudolph Maté, og efter ham en ung elektriker ved navn Louis Née. To år senere, da han indspillede Vampyr, var det ingen hemmelighed for nogen af de medvirkende, at han nærede en udtalt forkærlighed for den unge tekniker. Der var intet forbavsende ved en sådan udvikling. Det var faktisk den eneste mulige, sålænge Carl Theodor, ubevidst eller bevidst, ønskede at forblive Josefina tro. (Drouzy 1982, bd. 2, s. 145)

Der er ingen dokumentation for disse påstande i bogen, og de har ikke hos senere forskere givet anledning til nærmere overvejelser. Drouzy har imidlertid selv i en senere artikel, "Les années noires de Dreyer", søgt at give en mere detaljeret beskrivelse af den personlige krise, som Dreyer gennemgik i årene efter 1928.

Drouzy skriver her, at "Dreyers forhold til sine medarbejdere [under optagelserne af *Vampyr*] var præget af en dunkel atmosfære af homoseksualitet" (Drouzy 1993, s. 77). Til denne artikel har Drouzy ganske grundige kildehenvisninger, og han henviser her til et interview med Eliane Tayar, instruktørassistent på *Vampyr*, som han gennemførte i 1984. Han citerer hende som følger:

> "Det er sikkert, at i tiden omkring Vampyr havde Dreyer uendelige kvaler, næsten lidenskaber, som var helt uventede. Han var stærkt tiltrukket af kamera-assistenten [Louis Née], en charmerende fyr som var en meget smuk mand, en arbejder, den typiske franskmand. [...] På samme tid satte Dreyer ham i et rivaliseringsforhold til Rudolph Maté, som han holdt i hånden under optagelsesarbejdet, men som også fascinerede ham som mand." (Drouzy 1993, s. 77)

Lige ved siden af denne udtalelse gengiver Drouzy et fotografi, taget under optagelserne til *Vampyr*, der viser Dreyer og Louis Née: Née står i ærmeløs undertrøje, så man ser hans muskuløse arme, og er ved at lægge et reb sammen; Dreyer står ved siden af, hans øjne skjult under den brede stråhat, let sammensunken, med ansigtet rettet mod Née. Det er ingen sag at læse begær og ulykkelig forelskelse ind i dette billede; spørgsmålet er, om en sådan tolkning har basis i virkeligheden. I hvert fald var det et billede, som Dreyer fandt det uproblematisk at vise frem. I en artikel i billedbladet *Uge-Journalen*, som blev trykt i anledning af Dreyers 50-års fødselsdag i 1939, optræder det blandt illustrationerne, og eftersom der er tale om et privatbillede, må bladet have fået det fra Dreyer selv, og han havde næppe

Michael i Lucias favn. Slutbillede i Dreyers film

givet det fra sig, hvis det havde kunnet afsløre dunkle hemmeligheder.

At Dreyer havde kone og to børn, beviser ikke noget i sig selv (det havde Oscar Wilde også). Men Dreyers dedikationer i de mange bøger, som han forærede sin hustru Ebba, tyder på et ganske hengivent forhold (bogsamlingen blev spredt for alle vinde efter Dreyers datters død, men i kataloget til samlingen fra Nansensgades Antikvariat er dedikationerne noteret). Han gav hende mange bøger med kærlighedsdigte, lige fra deres forlovelsestid, hvor han forærede hende en hel række af Gyldendals "Smaa Digtsamlinger", små fine digtbøger i røde bind, bl.a. Drachmanns og Aarestrups kærlighedsdigte; i 1935 forærede han hende Paul Geraldys *Toi et Moi,* en meget populær samling elskovsdigte, som han dedikerede med hendes faste kælenavn: "Til min kære Gøg"; og på deres 51 års bryllupsdag forærede han hende en antologi med *Danske Kærlighedsdigte* (1952) redigeret af Regin Dahl og Ole Wivel: "Til det kæreste menneske jeg ved – på vores fælles bryllupsdag. 19. november 1962. Carl Th."

Selv om Eliane Tayars erindring om en tiltrækning mellem Dreyer og nogle af hans medarbejdere på *Vampyr* skulle være rigtig, er den "nærliggende forbindelse" med *Michael*, som Morten Piil taler om, svær at se i anden forstand, end at hvis Dreyer selv i et eller andet omfang har oplevet at føle sig tiltrukket af sit eget køn, kan det meget vel have hjulpet ham i at gøre, hvad han indiskutabelt har haft held til: at skabe en film, hvor et homoseksuelt forhold bliver skildret med psykologisk indsigt og forståelse. Jeg mener derimod, at hvis man prøver at se *Michael* som en bekendelse om Dreyer selv, går man lige lukt i den begærshermeneutiske fælde.

Sammenligner vi filmen med romanforlægget, er det påfaldende, at netop de aspekter af historien, som Heede lægger mest vægt på i sin bekendelsestolkning, de intenst ambivalente skildringer af heteroseksualitetens nådesløse triumf, er underspillet i Dreyers film. Det tredobbelte billede findes også i filmen, men Dreyer viser os kun Job-delen – man aner, at de to andre billeder også er der, men man får dem ikke at se, og slet ikke med det eftertryk, som ikke mindst "Sandheden" med den heteroseksuelle triumfvogn får hos Bang. Og hvor Bangs roman slutter med, at kvinden trækker Mikaël ned til sig, og den brutale forplantningsdrift vinder en nedslående sejr, rummer Dreyers tilsyneladende meget trofaste filmatisering en lille, men væsentlig forskel. Også i filmen siger Lucia: "Vær rolig ... vær stille ... jeg er jo hos dig!", men Dreyer placerer Michael i hendes skød, mens hun holder om ham i en klassisk moder-og-barn opstilling. Bangs Mikaël modnes til heteroseksuel manddom, mens Dreyers Michael synker tilbage i barnlig afhængighed.

Derved bliver *Michael* først og fremmest

en historie om svigt og menneskelig svaghed. Dybden og karakteren af Michaels forræderi og Mesterens smerte kan ikke forstås fuldt ud uden henvisning til deres forholds egentlige væsen, men Dreyer rykker opmærksomheden fra seksualiteten til følelserne. Og det kan meget vel være det, som har gjort Dreyer så tilfreds med filmen: at det er lykkedes ham at lave en kærlighedshistorie, der ikke handler om mænd og kvinder eller om mænd og mænd, men om mennesker.

En del af denne artikel indgår i mit kommentarlydspor til dvd-udgaven af Dreyers Michael (amerikansk udgave: Image/David Shepard; engelsk udgave: Eureka/Masters of Cinema) Alle billeder fra filmen i denne artikel er frame grabs fra dvd'en.

Note

1. Navnet staves forskelligt i de forskellige værkers originalversioner, og disse stavemåder er fulgt i det følgende: hos Bang hedder personen Mikaël, hos Stiller Mikael, og hos Dreyer Michael. Tilsvarende benævnes Bangs roman *Mikaël* og Dreyers film *Michael*. Den danske titel på Dreyers film følger Bangs stavemåde med k og ë, men jeg har fastholdt den tyske originaltitel på filmen, så man lettere kan se, om jeg taler om romanen eller om filmen.

Litteratur

Hvor intet andet er angivet, er alle citater oversat af mig selv.

Bang, Herman. (1890). "'Impressionisme'. En lille Replik". *Tilskueren* 7.

– (1912). *Mikaël*. Vol. 5, *Værker i Mindeudgave*. København: Gyldendal. Opr. udg. 1904.

– (1922). *Gedanken zum Sexualitätsproblem*. Redigeret af M. Wasbutzki. Bonn: A. Marcus & E. Webers Verlag.

– (1951). *Breve til Fritz*. Redigeret af U. Albeck og E. Timmermann. København: Westermann.

Bech, Henning. (1988). *Når mænd mødes: Homoseksualiteten og de homoseksuelle*. København: Gyldendal.

Dalsgaard, Mette. (2002). *Lad os blive som solen: Den russiske sølvalder 1890-1917: En litteraturhistorisk fremstilling*. København: Gyldendal.

Detering, Heinrich. (1994). *Das offene Geheimnis: Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen: Wallstein.

Dreyer, Carl Th. (1924). "Mikael-Filmen".

– (1926a). "Carl Th. Dreyer à Paris: Un entretien avec l'Eminent Createur du '*Maitre du logis*'". Interview af T. Dahlin. *La cinématographie française* (386): 5-7.

– (1926b). "En nordisk framgång i Paris: Regissør Carl Dreyer engagerad vid ett franskt filmbolag". Interview af T. Dahlin. *Filmjournalen* 8 (7): 185, 196.

– (1964). *Om filmen. Artikler og interviews*. Redigeret af E. Ulrichsen. København: Gyldendal (Gyldendals Uglebøger). Opr. udg. 1959.

Drouzy, Martin (1982). *Carl Th. Dreyer, født Nilsson*. Oversat af L. Backe & B. J. Jensen. 2 bd. København: Gyldendal.

– (1993). "Les Années noires de Dreyer". *Cinémathèque* (4): 68-83.

Drum, Dale D. og Jean Drum. (2000). *My Only Great Passion: The Life and Films of Carl Th. Dreyer, Scarecrow filmmakers series; no. 68*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.

Dyer, Richard. (2003). *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. 2nd ed. London: Routledge.

– *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung* (1997). Berlin: Rosa Winkel.

Heede, Dag. (2003a). *Herman Bang: Mærkværdige læsninger. Toogfirs tableauer*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.

– (2003b). "Herman Bang og seksualiseringen af litteraturhistorien. Eller: er impressionismen en homoseksuel fortælleteknik?". *Litteraturmagasinet Standart* 17 (4): 33-35.

Hickethier, Knut. (2000). "Maler und Modell: Der verschwiegene Diskurs in Carl Theodor Dreyers *Michael*". In *Genie und Leidenschaft: Künstlerleben im Film*, redigeret af J. Felix, s. 19-34. St. Augustin: Gardez! Verlag.

Jacobsen, Harry. (1954). *Den unge Herman Bang*. København: Hagerup.

– (1957). *Herman Bang: Resignationens Digter*. København: Hagerup.

– (1961). *Den miskendte Herman Bang: Aarene der gik tabt*. København: Hagerup.

– (1966). *Den tragiske Herman Bang*. København: Hagerup.

Jørgensen, John Chr., red. 2001. *Dansk forfatterleksikon: Biografier*. København: Gyldendal.

Keiner, Reinhold. 1984. *Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933*. Hildesheim: Georg Olms.

Kiss, Robert J. (2002). "Queer Traditions in German Cinema". In *The German Cinema Book*, redigeret af T. Bergfelder, E. Carter og D. Göktürk, s. 48-56. London: BFI.

Kuzniar, Alice A. (2000). *The Queer German Cinema*. Stanford, Ca.: Stanford University Press.

Lange, Sven. (1929). "Herman Bang: *Mikaël*". In *Meninger om Litteratur*, s. 30-35. København: Gyldendal. Opr.udg. *Politiken*, 21. april 1904.

Norup, Lis. (2003). "'Hvad er det Herman Bang har skrevet?'". Anmeldelse af Dag Heede: *Herman Bang: Mærkværdige læsninger*. *Litteraturmagasinet Standart* 17 (4): 36-37.

Näslund, Erik. (1991). *Carl Milles – en biografi*. Höganäs: Wiken.

Rosen, Vilhelm von. (1993). *Månens Kulør: Studier i dansk bøssehistorie 1628-1912*. 2 bd. København: Rhodos.

Rossholm, Anna Sofia. (2001). "Ikaros fall – tre facetter av modernitet". In *Moderna motiv – Mauritz Stiller i retrospektiv*, redigeret af B. Florin. Stockholm: Cinemateket/Svenska Filminstitutet.

Schröder, Stephan Michael. (1999). "Herman Bangs poetik i 'filmisk' belysning". *Tidskrift för litteraturvetenskap* (3-4): 180-197.

Setterwald Ångström, Astrid. (1956). *Carl Milles*. Stockholm: Forum.

Silverstolpe, Frederik. (1988). "*Vingarne*: Ikaros' eller Ganymedes'?". *Chaplin* (214): 32-35.

– (1999). "Mauritz Stiller och den första homosexuella spelfilmen". In *Sympatiens hemlighetsfulla makt: Stockholms homosexuella 1860-1960*, redigeret af G. Söderström, s. 322-326. Stockholm: Stockholmia förlag.

Skyum-Nielsen, Erik. (2003). "Det lige erkender det lige". Anmeldelse af Dag Heede, *Herman Bang: Mærkværdige læsninger*. *Information*, 30. September, 6.

Steakley, James D. (1999). "Cinema and Censorship in the Weimar Republic: The Case of Anders als die Andern". *Film History* 11 (2): 181-203.

Söderström, Göran. (1999). "Homoerotiken i konsten – konst och konstnärer". In *Sympatiens hemlighetsfulla makt: Stockholms homosexuella 1860-1960*, redigeret af G. Söderström, s. 268 308. Stockholm: Stockholmia förlag.

– (1999). "Privatpersonen Stiller och hans krets". In *Sympatiens hemlighetsfulla makt: Stockholms homosexuella 1860-1960*, redigeret af G. Söderström, s. 327-331. Stockholm: Stockholmia förlag.

Theis, Wolfgang. (1984). "Verdrängung und Travestie: Das vage Bild der Homosexualität im deutschen Film (1917-1957)". In *Eldorado: Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950: Geschichte, Alltag und Kultur*, redigeret af M. Bollé, s. 102-113. Berlin: Frölich & Kaufmann.

Ulrichsen, Erik. (1959). "Dreyer og *Mikaël*". *Kosmorama* (41): 102-105.

Werner, Gösta. (1969). *Mauritz Stiller och hans filmer 1912-1916*. Stockholm: Norstedts.

– (1982). "Sexton återuppståndna svenska stumfilmer"; "*Vingarne*: Rekonstruktion på grundval av bildmaterialet från Library of Congress, Washington, D.C."; "*Vingarne*: En analys". In *Svensk filmforskning*, redigeret af G. Werner, s. 81-180. Stockholm: Norstedts.

– (1988). "Replik från Werner: 'Stiller ej beräknande'". *Chaplin* (214): 35.

– (1991). *Mauritz Stiller: Ett livsöde*. Stockholm: Prisma.

Winge, Mette. (2003). "Queer-læsning: Gang-Bang". Anmeldelse af Dag Heede, *Herman Bang: Mærkværdige læsninger*. *Politiken*, 1. november, 4.

Ingen æsler med erektion. Nicki (Erich von Stroheim) omgivet af eksotiske skøger i *The Wedding March.*

Døden eller den guddommelige kærlighed

Forførerens forvandling i Erich von Stroheims film

Af Isak Thorsen

Bag monoklen søger det lystfulde øje. Cigaretten bliver tændt og uniformen rettes til inden byttet nærmes. Og med det særlige 'touch'– et let aristokratisk buk samtidig med at hælene på de blankpudsede støvler militant slås sammen med et lille klak – indledes forførelsen.

Den uniformsklædte europæiske forfører er den gennemgående hovedfigur i Erich von Stroheims (1885-1957) film. I Stroheims egen skikkelse er figuren blevet et filmhistorisk ikon. Denne stroheimske

arketype er sprængfyldt med virilitet, og med sin charme og verdensmandsmanerer ved han, hvordan han skal få sine lyster tilfredsstillet. Han er en eksotisk fremmed, der med en aura af gammeldags højstemt romantik, og en stor snert af kynisme, kender forførelsens kunst.

Filmhistorikeren og Stroheimkenderen Arthur Lennig kalder figuren for en mandlig 'vamp' (Lennig s. 70). Den stroheimske forfører er den eneste, som er bevidst om sin egen manipulerende charme over for det modsatte køn, fortsætter Lennig. Kvinderne i Stroheims film er uskyldige, naive og indtil mødet med ham uvidende om deres egne seksuelle potentialer. Herman G. Weinberg skriver:

> Takket være Stroheim har kvinder og unge piger i Amerika lært at foretrække glatte, uforskammede aristokrater, hvis kys brænder som et piskesmæld, i stedet for den amerikanske bondehelt. (Noble s. 82)

Ser man bort fra *Greed* (1924, *Guld*), fortæller Stroheim i sine film stort set de samme to historier med forførerfiguren i centrum. Ægteskabet under angreb er temaet for Stroheims tre første film. *Blind Husbands* (1919, *Blinde ægtemænd*), *The Devil's Pass Key* (1920, *Hvorfor pynter kvinden sig?*) (1) og *Foolish Wives* (1922, *Rouletten*) handler om den aristokratiske europæer, som i sit forsøg på at forføre hustruen skaber splid i et amerikansk ægtepars lykke. I de senere film *Merry-Go-Round* (1923, *Karrusellen*), *The Merry Widow* (1925, *Den glade enke*), *The Wedding March* (1928, *Bryllupsmarchen*) og *Queen Kelly* (1928-29) er forføreren blevet royal, og filmenes omdrejningspunkt er hans dilemma mellem sine standsmæssige forpligtelser og kærligheden i skikkelse af en ung uskyldig pige af folket.

Den blinde ægtemand. Man møder første gang den stroheimske forfører i debutfilmen *Blind Husbands* i skikkelse af grev Erich von Steuben – spillet af Erich von Stroheim selv. I diligencen på vej til landsbyen Cortina d'Ampezzo i de østrigske Dolomitter følges von Steuben med det amerikanske ægtepar Mr. & Mrs. Armstrong. Von Steuben introduceres i en mellemtekst således: "... en østrigsk kavalerifficer med en stor påskønnelse af tre ting: vin, kvinder og sang". Værdsættelsen af det modsatte køn ses med det samme. Von Steuben retter på sin monokel, og betragter med en sand kenders blik Mrs. Armstrongs fødder. Fodfetichisme er en tilbagevendende specialitet i Stroheims film. Da Mr. Armstrong ikke svarer på sin kones spørgsmål om, hvad klokken er, kan von Steuben med et let buk og honnør svare hende. Byttet er udset og jagten sat i gang.

Den lille bjerglandsby, hvor trekantdramaet mellem von Steuben og det amerikanske ægtepar skal udfolde sig, er fremstillet som et sted i pagt med sig selv, naturen og gud. "Den syvende dag", står der i en af filmens første mellemtekster, der efterfølges af en indstilling af en ringende kirkeklokke omgivet af duer. Herefter ser man landsbyens indbyggere forlade byens kirke. "Et simpelt og gudfrygtigt folk," forklarer mellemteksten. Det er på dette uskyldsrene sted, von Steuben som en anden slange i paradis skal slå sine folder.

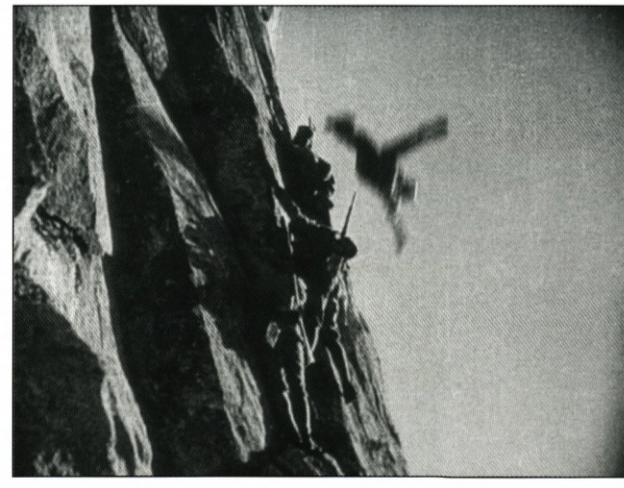
Stroheim introducerer i præsentationen af landsbyen de religiøse og kristne motiver, som bliver et gennemgående element i hans film. Von Steubens indledende manøvrer i forførelsen af Mrs. Armstrong foregår nær en statue af jomfru Maria, og da forførelsen næsten lykkes, sker det foran tre store trækors. Forførelsen mis-

lykkes dog, fordi bjergguiden Sepp uventet træder frem, og afbryder von Steuben.

Sepp står som det ædle rene uspolerede naturmenneske, der har respekten for verdens orden og specielt de bjerge, som i filmen kan straffe. Han ser, hvad von Steuben er ude på. Modsat den blinde ægtemand Mr. Armstrong, der er mere optaget af at hjælpe landsbyens beboere, bjergbestigning og hellere vil gå i seng med en god bog end med sin unge kone. Sepp forhindrer endnu engang von Steubens manøvrer, da han forudseende har byttet værelse med Mrs. Armstrong, og von Steuben skuffes fælt, da han opdager, hvem der lukker døren op den sene nattetime, han banker på.

Modsætningen mellem Sepp og von Steuben kan illustreres i følgende scene. Tre amerikanske bjergbestigere kommer galt afsted, da de på trods af advarsler vil bestige et bjerg fra den nordlige side, hvilket ingen har prøvet før. "Det er skidt for mennesket at tro, det er større end bjergene, det ved jeg," har Sepp advaret dem. Von Steuben overhører Sepps advarsel og proklamerer: "I mine øjne er bjerge livløse sten. Min fornøjelse har altid været at bestige dem." Bjerget som en guddommelig størrelse man ikke skal udfordre, forstærkes gennem klipningen. Von Steuben har ikke kun lagt an på Mrs. Armstrong, men også på en stuepige og en pige fra landsbyen. Efter hver scene, hvor von Steuben er i gang med at forføre pigerne, klippes der til en indstilling af mørke skyer, der trækker sig sammen over bjerget. Et forvarsel om den vrede, som von Steuben har vakt.

Aftenen før von Steuben og Dr. Armstrong skal på bjergbestigning sammen, fejrer landsbyens beboere den religiøse Festival of Transfiguration - fejringen af forklarelsen. En højtid til erindring



Dødsenglen på bjergets top - Steuben (Erich von Stroheim) styrter ned. Frame grabs fra *Blind Husbands*.

Grev Wladislaus Sergius Karamzin (Erich von Stroheim) - den Stroheim'ske arketype - i *Foolish Wives.*

om Jesu opstigning til bjerget Tabor, hvor han på toppen vil nærme sig Gud. På bjergets top forvandler Jesus sig foran disciplene Peter, Jakob og Johannes, og Gud taler til dem (Mathæus 17.1, Markus 9,2). Lennig ser von Steubens bjergbestigning som en ugudelig analog til Jesus' projekt: " ikke for at nærme sig Gud men for at nærme sig kvinder" (Lennig 2000, s. 111). Lennig skriver videre, at von Steuben ikke søger spirituel forløsning men vil besejre bjerget. Forklarelse får von Steuben dog ikke af Guds stråleglans, men i sin død.

Filmens endelige opgør sker på bjerget. Von Steuben er efterladt alene på toppen, ude af stand til selv at kunne komme ned. Mr. Armstrong har forladt ham, fordi han endelig har fået øjnene op for, at von Steuben har forsøgt at forføre Mrs. Armstrong. Der klippes mellem den skrækslagne von Steuben og redningsholdet, som er på vej op til ham. Von Steuben kigger sig ængsteligt omkring, og i et kort klip ser man en sort figur bevæge sig mod von Steuben, hvorefter han i panik hopper ud over kanten og dør. Mellemteksten, der følger, lyder således: "bjergets ånd havde talt... og alt var stille igen... stille som den evige død." Man ser altså helt konkret tilstedeværelsen af en eller anden form for uforklarligt gespenst, der skræmmer og straffer von Steuben med døden. Weinberg har kaldt denne figur på bjerget en 'dødsengel' (Weinberg s. 6).

Forføreren straffes, og Mr. Armstrong kan tage sin kone med hjem til Amerika med følgende råd fra Sepp: "Vær god mod hende. Jeg ved kun lidt om verden – men hun har behov for én ting: Kærlighed".

Tåbelige koner. Endnu en blind ægtemand gør det let for forføreren i *Foolish Wives*. Den amerikanske ambassadør Mr. Hughes er på officielt besøg i Monte Carlo med sin unge kone. Ligesom Mr. Armstrong er han fremstillet som en ældre, kluntet verdensfjern herre, der fumler latterligt rundt med sine handsker under audiensen hos prinsen af Monaco. Hans kone bliver derfor et let bytte for en galant uniformsklædt forfører.

Foolish Wives byder på den ultimative Stroheimfigur: Grev Sergius Vladislav Karamzin – igen spillet af Stroheim. Karamzin er gennemført falsk, hverken hans titel eller intentioner er ægte. Mellemteksten, der beskriver hans mor-

Karamzin (Erich von Stroheim) udser sig sit bytte ... Karamzin, Mrs. Hughes og munken i frame grabs fra *Foolish Wives*.

genmad, lyder: "Hans øjenåbner – okseblod. Hans cornflakes – kaviar". Der skal nemlig en kraftig morgenmad til for at kunne opretholde Karamzins levevis. Han er superpotent, og hans lyst bliver også grunden til hans endeligt. Karamzin er indbegrebet af 'The Man You Love To Hate', slesk, bedragerisk, men samtidig dybt charmerende.

Karamzin lever i en overdådig villa i Monte Carlo sammen med sine to 'kusiner', desværre er hans seksuelle forhold til dem klippet bort fra den version af filmen, vi kender i dag. De tre øjner en mulighed for at få omsat falske penge gennem ambassadørfruen Mrs. Hughes.

I en sindrigt udtænkt plan lokker Karamzin Mrs. Hughes med sig på skovtur, vel vidende at der er en storm under opsejling. Planen går ud på at de to skal søge ly sammen i en afsides liggende hytte, hvor Karamzin kan foretage sin endelig erobring. Forsvarsløs ligger hun bevidstløs på sengen, og Karamzin skal til at tage for sig af retten. Men ligesom von Steuben bliver afbrudt af Sepp, banker det på døren. En munk søger tilfældigt ly for regnen, og forhindrer Karamzin i hans forehavende.

Karamzin og von Steuben har det tilfælles at de, når det kommer til stykket, ikke er helt så heltemodige og galante, som de giver sig ud for. Von Steuben rammes af frygt, da han bliver efterladt alene på bjergets top. Selv om han fortalte, at hans fornøjelse var at bestige dem. For Karamzin gælder det samme. Han lokker med krokodilletårer Mrs. Hughes med til et stævnemøde i tårnet på sin villa. En stuepige, som Karamzin har gjort gravid og lovet at gifte sig med, serverer for dem. Stuepigen gribes af voldsom jalousi og sætter ild til tårnet. Senere kaster hun sig i havet og begår selvmord. Med kæmpemæssige flammer omkring dem står Karamzin og Mrs. Hughes fanget på en lille balkon allerøverst i tårnet. Heldigvis bliver brandvæsnet tilkaldt, og ved tårnets fod står brandmændende parat med et lagen spændt ud. I den situation har Karamzin glemt alt om pli og verdensmandsmanerer og hopper selvisk ned fra tårnet før Mrs. Hughes.

Efter denne mislykkede aften - forførelsen af Mrs. Hughes er forfejlet, dele af hans villa er brændt ned, og Mr. Hughes har yderligere udfordret ham til duel – lader Karamzin sig alligevel styre af sine lyster. Han bryder ind i den evnesvage Mariettas soveværelse og voldtager hende, under et stort kors, der hænger over hendes seng. Mariettas far opdager dem og slår Karamzin ihjel.

Mordet og bortskaffelsen af Karamzin fremstår noget abrupt. Stroheim optog kronologisk og var præcis nået til drabet, da producenten Irving Thalberg tog filmen ud af Stroheims hænder. Ellers var det nemlig ikke nok, at Karamzin dolkes og kastes i kloakken. Stroheims tanke var, at vi skulle følge liget flyde ud i Middelhavet, hvor det skulle blive spist af en kæmpeblæksprutte.

Set i lyset af Hollywoodfilmens moralkodeks i 1920'erne, er der intet overraskende i, at forføreren straffes, og den ægteskabelige harmoni genoprettes. Gennem mødet med von Steuben og Karamzin bliver Mrs. Armstrong og Mrs. Hughes nogle erfaringer rigere. Og for begge hustruerne gælder det, at de som figurer er meget moderne. At udstyre kvinder med en egen seksualitet, som de også er villige til at sætte i spil, har været avanceret i 1920'erne. Så det er måske ikke uden grund, en samtidig anmelder harmdirrende skriver:

> Foolish Wives er en hån mod enhver amerikaner...Stroheim har lavet en film, som er uegnet for familien; den er en hån mod amerikanske idealer og kvinder. Den giver os et indblik i europæisk moral og opførsel, som vi indtil nu kun har været i stand til at få fra bestemte bøger og malerier (Noble s. 82).

Det metafysiske. Stroheim var overtroisk, han konsulterede sin astrolog, når han skulle tage vigtige beslutninger og i bogen *Cheiro's Complete Palmistry*, findes der en afbildning af Stroheims hånd og en udlægning af hans skæbne (Lennig 2000, s. 93). Stroheim konverterede i 1908 fra jødedommen til katolicismen, og han afsluttede gerne sine breve med en kristen velsignelse og sov under et gigantisk krucifiks, da han boede i Frankrig. Men samtidig kan man finde centraleuropæiske/jødiske udtryk hos ham. I et brev til sin agent Paul Kohner afslutter Stroheim med følgende bemærkning om Billy Wilder: "Jeg putter en rybosh (forbandelse) over hans arbejde, hvis han ikke ringer til mig!" (Jacobson 1994, s. 191). Stroheim ønskede på det tidspunkt brændende rollen som Max von Mayerling i *Sunset Blvd.* (1950, *Sunset Boulevard*). Stroheim troede selv på et sammensurium af katolicisme, jødedom, astrologi, kiromanti og generel overtro. Om sin oplevelse af læsningen af Charles Forts bog *The Book of the Damned* fortalte Stroheim:

> det er en usædvanlig bog, om alle de naturfænomener videnskaben ikke kan forklare. Der er mange ting, vi ikke kan finde forklaring på. Jeg tror på det overnaturlige, det gør jeg fuldt og fast (Sarris 1967, s. 500).

Dette sammensurium af uforklarlige metafysiske kræfter, som Stroheim troede på, kan også findes i hans film. "Der findes ikke tilfældigheder – det er en fejlagtig benævnelse for skæbnen," står der i en mellemtekst i *The Wedding March*. Det overtroiske er på spil i filmene. Karamzin stryger i *Foolish Wives* en pukkelrygget på puklen, hvilket skal bringe ham held ved spillebordet. Ved synet af et stjerneskud ønsker Agnes straks i *Merry-Go-Round*. I *Greed* ser man en sort kat løbe igennem billedet, før McTeague slår Trina ihjel. McTeague snubler over dørtrinet før bryllluppet, og dette dårlige tegn gentages i *The Honeymoon*, hvor også Cecelia snubler over et dørtrin på bryllupsnatten. Prins Wolfram kaster i *Queen Kelly* salt over skulderen efter at have væltet saltkarret, og synet og duften af nyslået hø får ham til at ønske.

Både i *Blind Husbands* og *Foolish Wives* forekommer de mange religiøse handlinger og kristne motiver, der er en fast bestanddel af Stroheims film. Disse elementer bliver mere fremtrædende i Stroheims senere film, og peger sammen med det overtroiske i retning af, at der er andet på spil end rent menneskelige kræfter i det stroheimske univers. Det er derfor ikke uden grund, at filmkritikeren Jonathan Rosenbaum skriver om Stroheims film, at de

> er så ladede med metafysiske kræfter og fatalistiske hentydninger at 'realismen' de viser ikke er en, hvor den fri vilje dominerer; figurerne er dømt til at være, hvad de er af klasse og social position, arv, skæbnens mystiske lune eller en ondskabsfuld kombination af dem alle tre. (Rosenbaum 1980, s. 978)

Litteraturforskeren Thomas K. Dean udlægger, med afsæt i de tilbagevendende kristne motiver, Stroheims film som præget af en jødisk-kristen synd/straf etik. Det grundlæggende i Stroheims univers er den kristne tanke, at vi alle er syndere, og at syndere uundgåeligt bliver straffet. Alle figurerne i Stroheims univers er fra starten

depraverede, korrupte og faldne. Dean fastslår om Stroheims film:

> Der er ingen udvikling, intet forsøg på menneskeligt fremskridt og udvikling gennem forbindelse til gode kræfter, der er kun synd, en fuldt udviklet menneskehed har valgt ikke at adlyde Guds moral og er styrtet ned i fortabelse. (Dean 1990, s. 98-99)

Spørgsmålet er om Dean har ret i, at der ingen udvikling er, og at Stroheims figurer er fortabte. Mrs. Armstrong og Mrs. Hughes var lige ved at følge deres lyster, men valgte at følge deres moral, og blev klogere på livet. I Stroheims sene film er der bestemt også personer, der udvikler sig, selv om de er fanget både af deres sociale position og skæbnens lune.

Figurernes ophav. Personernes ophav er en væsentlig del af det, der styrer figurerne i det stroheimske univers. Det er påfaldende, at i de to film, som bygger på allerede eksisterende forlæg, er det figurernes fortid, Stroheim tilfører historierne. I sin bearbejdning af Frank Norris' roman *McTeague* til filmen *Greed* har Stroheim tilføjet McTeagues historie som ung i Big Dipper Mine, og i sin adaption af Lehars *Die lustige Witve* er det kun den sidste tredjedel af *The Merry Widow*, der ligner operetten. De første to-tredjedele af filmen er en udredning af figurernes forhistorie. Figurernes bundethed af deres ophav er der mange eksempler på i Stroheims produktion. I *Queen Kelly* karakteriseres dronningen med følgende mellemtekst: "Regina V, den sidste i sin slægt – hun har arvet slægtens vanvittige blod – forfængelig, udsvævende, ondskabsfuld – kender ingen anden lov end sit eget begær," eller Mrs. Hughes der i *Foolish Wives* over for sin mand siger: "Jeg er fri – hvid – og 21 år!"

Modsat von Steuben og Karamzin er forførerne i Stroheims sene film låst af deres sociale position. Det er accepteret, at de går på bordel og forfører tjenestepiger, men når det kommer til ægteskabet, er det en anden historie. "Ægteskab er *en* ting men kærlighed er en *anden*," svarer prins Nickis mor ham i *The Wedding March*, da han fortæller, at han vil gifte sig med en pige af lavere stand. Nickis forældres plan er, at Nicki skal gifte sig med den stenrige producent af ligtorneplaster Schweissers datter krøblingen Cecelia.

"Kejseren har allerede hørt om din opførsel," hedder det i *Merry-Go-Round*, da det er kommet frem, at grev Franz er forelsket i Agnes, selv om han skal giftes med komtesse Gisella, et ægteskab kejseren har velsignet. Det er et fornuftsægteskab, Gisella udlever sine lyster i et heftigt sadomasochistisk forhold til sin staldknægt – der desværre ikke findes i filmen, som vi kender den i dag. Franz ender med at blive gift med Gisella mod sin vilje, ligesom Nicki bliver gift med Cecelia. Prins Wolfram nægter dog i *Queen Kelly* at gifte sig med den depraverde dronning Regina og deporteres til Afrika.

Både grev Franz, prins Danilo og prins Nicki må enten udgive sig for borgerlige eller holde deres titel hemmelig for at kunne forføre pigen fra den lavere klasse. I *Queen Kelly* er 'Vilde' Wolfram nu så berømt for sine udskejelser i kongedømmet Cobourg-Nassau, at han ikke kan skjule sin identitet. Pigen Kelly gemmer ikke mindre end to billeder af ham under sin hovedpude i klostret.

Det hellige modsat det profane. De kristne motiver fremstår i Stroheims film både som religiøse handlinger og som en del af scenografien. Der er en tendens til, at det religiøse altid er til stede i det, Dean udlægger som en syndefuld verden. De

kan sagtens motiveres som realistiske elementer i scenografien, men de er til stede selv de mest mulige og umulige steder i filmene. Stroheim bruger de kristne motiver på forskellige måder. Nogle gange som en form for modsætning til den ofte demoraliserede verden, han viser.

Den onde Huber ejer i *Merry-Go-Round* både den karrusel, som Agnes drejer lirekasse til, og det Mester-Jakel teater, hendes far Sylvester arbejder i. Huber nægter far og datter at tage afsked med deres hhv. døende hustru og moder Ursula. Et uvejr bryder løs, og forlystelsesetablissementet Prateren tømmes for gæster. Far og datter kan forlade deres forlystelser for at se Ursula for sidste gang. Idet Ursula dør, kommer en hvid due til syne i vinduet, flakser omkring i soveværelset og flyver op mod himlen. Et markant kristent symbol. Der klippes umiddelbart efter til en scene, hvor grev Franz deltager i et rigtigt husargilde, hvis højdepunkt er en nøgen kvinde i en kæmpe punchbowle.

I *Queen Kelly* ligger dronning Regina den Femte nøgen i sin seng, en hvid kat skjuler strategisk hendes bryster. I en række overtoninger mellem faste indstillinger viser Stroheim os dronningens natbord. Side om side med et krucifiks, der ligger oven på en bibel, ser vi Casanovas *Erindringer*, Boccaccios *Dekameron*, et askebæger overfyldt med cigar- og cigaretskodder, en tom champagneflaske i sin køler og en lille æske med sovemidlet Veronal. Dronningens dekadente livsførelse sammenstilles med det hellige krucifiks og bibelen gennem montagen. Også i *Queen Kelly*s narrative struktur anvendes modsætningen mellem det profane og det hellige. Kelly rejser direkte fra klostret i Europa til bordellet i det mørke Afrika.

The Merry Widow indledes med, at Monteblancos prominente personer vandrer ud af en kirke. Først kommer kong Nikita og dronning Milena ned ad trappen, og siden ser vi på krykker baron Sadoja. I en mellemtekst forklares det: "Baron Sadoja – hvis millioner er magten bag tronen". Den verdsligt økonomiske magt ses med kirken som baggrund.

Stævnemøde med Jesus som tilskuer. Nicki (Erich von Stroheim) og Nicki (Fay Wray) i *The Wedding March*.

Under den pompøse fejring af Kristi Legemsdag i *The Wedding March* undfanges i kirken ideen til bryllupsarrangementet mellem Nicki og Cecelia, der vil give de adelige penge, og de nyrige titel. Den endelige afslutning på 'handlen', hvor Schweisser sætter beløb på Cecelias medgift, og prins Ottokar på sin søns vegne endeligt accepterer, foregår på et bordel. Det hellige står her i modsætning til den

profane handling, som kommer til at gribe ind i alle figurernes liv.

Et af filmhistoriens mest mærkværdige bryllupper finder sted i *Queen Kelly.* Sidst i filmen bliver Kelly gift med den rige plantageejer Vryheid. Han ankommer til Kellys fasters bordel på sine krykker og slikker sig slibrigt om munden, da han første gang ser den naturligt skrækslagne Kelly. Brylluppet finder sted foran fasterens dødsleje. Den kulsorte negerpræst, klædt i hvid kjole, giver først fasteren hendes sidste nadver i sengen, inden soveværelset forandres til den næste hellige ceremoni, og blandt skøger med den døende faster i baggrunden bliver Kelly gift. Fra at være en pige i et kloster overtager Kelly fasterens bordel og bliver Queen Kelly.

Skæbnebestemte figurer. Ud over 'dødsenglen', Sepp og munken, der pludselig dukker op og påvirker skæbnens gang findes endnu en slags skæbnesbestemmende figur. I *Merry-Go-Round* og *The Wedding March* er der metaforiske figurer, der både kommenterer og har indflydelse på figurerne i filmenes handlingsplan. I *Merry-Go-Round* vises billedet af en kæmpe, som grinende betragter livets karrusel køre rundt om ham. Kæmpen dukker op i forbindelse med begivenheder i filmen, som får indflydelse på personernes skæbne. Filmen indledes af billedet af kæmpen, og næste gang vi ser kæmpen, er da Agnes' mor Ursula dør. Tredje gang er, da Franz mod sin vilje gifter sig med Gisella, og sidste gang vi ser kæmpen, er umiddelbart før Franz og Agnes forsones i filmens slutning.

Ligesom kæmpen i *Merry-Go-Round* har *The Wedding March* en tilsvarende skæbnebestemmende figur i Jernmanden. Filmen indledes med et billede af ham og efterfølges af en indstilling af den hellige jomfru, der står inde i Stephansdom. Der fortælles, at Jernmanden fra sit spir er på udkig efter jomfruer. Fortællingen om Jernmanden og jomfruen bliver en parallelfortælling til forholdet mellem Nicki og Mitzi.

Efter at Nicki har taget Mitzis mødom, ser man en indstilling af en rivende flod i stormvejr. Mitzi kigger angst ud i mørket og siger: "The iron man". Nicki trøster hende, og det trækker op til stormvejr omkring det blomstrende æbletræ, de sidder under. I et totalbillede ser vi dem sammen under træet, og indkopieret i billedet vandrer den kæmpemæssige jernmand forbi dem i stormen med jomfruen i sine arme.

Nicki ender i *The Wedding March* med at følge sine forældres befaling og gifter sig til penge. Filmens nostalgisk romantiske tone afsluttes kynisk med Nicki og den haltende Cecelia Schweissers bryllup i Stephansdom. Udenfor i regnen står Mitzi grædende med den brutale Schani. Da kareten kører afsted, klippes der fra karetens indre til en indstilling af Jernmanden, der skraldgriner af skæbnens uretfærdighed. De elskende får ikke hinanden. Derimod vandt handlen mellem titel og penge. I det oprindelige manuskript får Nicki og Mitzi dog hinanden i filmens andel del *The Honeymoon.*

En velsignet kærlighed. Det skæbnebestemte hos Stroheim bliver tydeligere fra *The Merry Widow* og frem. Fælles for hovedfigurerne Franz, Danilo, Nicki og Wolfram er, at en affære med en pige af folket starter som en flirt, men ender med at blive til den ægte kærlighed. Forholdet mellem aristokraten og pigen har noget religiøst uskyldigt over sig. De gennemgående kristne motiver er fremtrædende i

Intim stemning fra *The Merry Widow* med grev Danilo (John Gilbert) og Sally (Mae Murray).

scenerne, hvor de elskende er sammen, og fremstår som en velsignelse af af dette kærlighedsforhold. Og begivenhederne, der gør, at de trods forhindringer får hinanden, virker tilfældigt motiverede eller skæbnebestemte.

I *The Wedding March* ser Nicki og Mitzi hinanden første gang under den storslåede parade foran katedralen under Kristi Legemsfesten. Deres første stævnemøde foregår under et blomstrende æbletræ i selskab med et kæmpekrucifiks, som Nicki gør honnør for. En madonnastatue på husgavlen overværer senere Nickis opstigning på en stige til Mitzis soveværelse og fuldbyrdelsen af affæren.

Dagen efter går Mitzi med tynget hjerte til kirkens skriftestol. Den kristne tilgivelse af hendes erotiske handling understreges gennem klipningen. Mitzi passerer på vej til skriftestolen en præst, der med et strygejern og en avis er i færd med at fjerne stearinpletter. Da Mitzi tilgivet og lettet forlader skriftestolen, klippes der til en indstilling, hvor stearinpletten er væk. Mitzi er tilgivet og renset for sin synd. Fælles for Agnes, Sally, Mitzi og Kelly gælder det, at deres seksuelle lyst også bliver tilfredsstillet. De ender ikke som faldne kvinder efter at have overgivet sig til deres

behov, selv om de ikke udfolder sig inden for ægteskabets rammer.

Gennemgående er alt i *The Merry Widow* skrevet med kyrilliske bogstaver. Over døren i det værelse, Danilo sover i på kroen, står der dog med latinske bogstaver C, M, B. Bogstaverne er initialerne for Casper, Melchior og Balthazar - de tre vise mænd, der ledt af Davidsstjernen fandt Jesusbarnet. Traditionen med at skrive initialerne over døren stammer fra Centraleuropa og kan findes helt op til begyndelsen af det tyvende århundrede. Skal man tolke denne kristne symbolik, som Stroheim fremhæver ved undtagelsesvis at bruge latinske bogstaver og ikke kyrilliske, kunne det være en forudsigelse af, at Danilo er og bliver den udvalgte eller velsignede.

Da prins Danilo i *The Merry Widow* første gang mødes på tomandshånd med danserinden Sally i en privatsalon, hvor nøgne musikanter med tilbundne øjne ligger i sengen og musicerer, foregår souperen under et stort kors. Sally forlader salonen, da det er blevet afsløret, at Danilo er royal, og Sally derfor ved, at de aldrig kan få hinanden. Fortvivlet sidder Danilo ensom tilbage i det separate kammer, hvor han og Sally har spist. Indtil da har man set næsten alle dele af kammeret. Danilo hører noget fra sengen, og under et tæppe ligger overraskende nok Sally. Hun er alligevel blevet. De omfavner hinanden, og på væggen bag dem ser man et mægtigt maleri af Kristi opstandelse. Maleriet har indtil da ikke været synligt på trods af sin store størrelse, og kan ses som et billede på den genopståede kærlighed mellem Danilo og Sally. I et efterfølgende symbolsk klip ser vi i et nærbillede et par hænder skyde låsen i en dør, der ligner en kirkedør. Derefter låses døren med en nøgle. Billedet kan tolkes som en besegling af Danilo og Sallys kærlighed til hinanden.

De begivenheder, der leder til, at Danilo endelig får Sally og tronen, er meget tilfældigt motiveret. Mirko er på vej til sin kroning. En værtshusholder, som Mirko tidligere har generet, dukker pludselig op til sidst i filmen og affyrer det fatale skud, og Mirko dør liggende i en vandpyt. Danilo, som man tror død under duellen med Mirko, har alligevel overlevet. Danilo kan overtage tronen og gifte sig med Sally.

Ud af den del af manuskriptet til *Queen Kelly*, der aldrig blev færdiggjort, kan vi se, at Wolfram og Kelly ligeledes forenes i ægteskab. Wolframs bortførelse af Kelly fra klostret og forførelsen af hende er i første omgang et lille eventyr. Wolfram bliver dog forelsket i Kelly, hvilket vækker stor vrede hos dronning Regina. Hun ophæver sin forlovelse med Wolfram, der sendes i eksil. Men af alle bordeller i Afrika vandrer Wolfram en dag ind i Kellys. Efter en række forhindringer forenes de. Dronning Regina dør hjemme i Europa, og Wolfram og Kelly kan drage hjem til for at blive gift og overtage kongeriget.

Kærligheden står som en hellig størrelse i Stroheims univers. "Åh Kærlighed! Uden dig ville ægteskabet være en helligbrøde og en hån!" hedder det i *The Wedding March*. Bliver der indgået ægteskaber uden kærlighed, opløses de også. Sally O'Hara gifter sig i *The Merry Widow* til penge gennem den hovedrige fodfetichist Sadoja. Han får et hjerteslag da han på bryllupsnatten ser Sallys fødder, og kort tid efter dør han. Sadojas død er et godt eksempel på, at seksuelle perversioner straffes. Huber, der i *Merry-Go-Round* næsten når at voldtage Agnes, bliver dræbt af en orangutang. Aben har bevidnet Hubers uhyrligheder og straffer ham. En af de mest

mindeværdige figurer i Stroheims produktion er Trina i *Greed*, hvis besættelse af sin lottogevinst antager groteske dimensioner. Nøgen ligger hun lystfuldt i sin seng og kærtegner sine guldmønter. Hun ender med at blive slået ihjel juleaften i den børnehave, hvor hun arbejder som rengøringskone.

Nickis kærlighedsløse ægteskab i *The Wedding March* ender med at Cecelia dør. Franz tvinges i *Merry-Go-Round* til at ægte Gisella. Hun dør dog under krigen, og Franz kan få Agnes.

Umiddelbart før Fanz i *Merry-Go-Round* forsones med Agnes, har han fortalt hende at han ikke længere er adelig. *The Merry Widow* slutter med brylluppet mellem Danilo og Sally. Over alteret hænger et gigantiske krucifiks, hvorfra der strømmer et velsignende lys ned over brudeparret. Danilo kigger på Sally og spørger: " – Nå – Sally – O'Hara-". Sally kigger ærbødigt på Danilo og svarer: " - Ja – Deres Majestæt" Danilo ryster på hovedet og siger: "- bare - Danilo Petrovich," og de ler begge to. En lignende ordveksling skulle have fundet sted i den del af *Queen Kelly*, der aldrig blev optaget. Under brylluppet spørger Wolfram: " Nå – Deres Majestæt?" Og Kelly svarer: "Deres Majestæt -. Bare – 'Queen Kelly'" (Stroheim 2002, s. 273). Det klasseskel, der ellers har forhindret deres kærlighed, ophæves.

En skæbnebestemt kærlighed. De kristne symboler i Stroheims film kan ses som en form for håb og mulighed for at undslippe de nedarvede bånd, der binder figurerne til deres skæbne. I filmene er der figurer, som gennemgår en udvikling og belønnes med kærligheden. I de første film er det den unge hustru, som udvikler sig gennem mødet med den europæiske tilbeder. Fra at være fascineret af ham ender hun med at gennemskue hans falske intentioner og vender tilbage til ægteskabets trygge rammer.

Den stroheimske arketype udvikler sig i de senere film. Gennem forelskelsen i en pige af folket er forføreren parat til at opgive sit tidligere liv og forankre sin lyst i fastere rammer. De sociale bånd tvinger ham dog til enten at tabe sin position eller indgå et kærlighedsløst ægteskab. Men han belønnes til sidst, og får sin elskede.

For både den unge hustru og den forelskede forfører gælder det, at deres udvikling hjælpes på vej af en række omstændigheder, som i lyset af filmenes gennemgående kristne og metafysiske elementer, fremstår skæbnebestemt.

Note

Denne artikel bygger på dele af mit upublicerede speciale *En ekstra attraktion – en undersøgelse af realismen i Erich von Stroheims film set i lyset af filmenes stil og metafysiske motiver*, 2003. Specialet er frit tilgængeligt på Det Kgl. Bibliotek.
Et tilbagevendende problem i analyser af film fra stumfilmens æra er dels de mange forskellige versioner, der findes af den samme film, og dels i hvilken tilstand filmen er i dag - hvis den altså stadig eksisterer. I Stroheims tilfælde bliver problemstillingen ikke nemmere af, at filmene blev så voldsomt nedklippet. Af den grund vil jeg henvise til Thorsen (2003), hvor der er udarbejdet en kommenteret filmografi, og de væsentligste ændringer i Stroheims film beskrevet. Her er der også redegjort for hvilke versioner af filmene, der ligger til grund for denne artikel.

1. *The Devil's Pass Key* er gået tabt. Filmens officielle 'dødsdag' er d. 8. maj 1941. 5 spoler var gået i opløsning, og filmselskabet Universal valgte at destruere negativet. Men fra drejebogen kender vi filmens handling, der igen er et trekantsdrama med en forfører over for et amerikansk ægtepar i Europa. Filmen udspiller sig i Paris. Leve-

manden Rex trækker sin invitation til romantik tilbage, da han opdager, at Mrs. Warren rent faktisk elsker sin mand. Rex allierer sig med Mrs. Warren og hjælper hende mod Madame Odera, som forsøger at afpresse Mrs.Warren. Rex spiller en vigtig rolle, da ægteparret Warren forsones.

Litteratur

Dean, Thomas K (1990). "Thematic Differences Between Norris's McTeague and von Stroheim's Greed." *Film Literature Quarterly*, vol. 18, nr. 2, 1990, s. 96-102.

Jacobson, W., Belach, H. & Grob, N. (red)(1994): *Erich von Stroheim*. Berlin, Argon.

Koszarski, Richard (2001): *Von: The Life and Films of Erich von Stroheim*. New York, Limelight Editions.

Lennig, Arthur (2000). *Stroheim*. Kentucky, The University Press of Kentucky.

Noble, Peter (1950). *Hollywood Scapegoat*. London, The Fortune Press.

Rosenbaum, Jonathan (1974). "Second Thoughts on Stroheim." *Film Comment*. vol. X, nr. 3, s. 6-13.

Rosenbaum, Jonathan (1980). "Erich von Stroheim", Richard Roud (red.): *A Critical Dictionary: The Major Filmmakers*. London, Secker and Warburg.

Stroheim, Erich von (red. Bret Wood) (2002). *Queen Kelly - The Complete Screenplay by Erich von Stroheim*. Landham, Scarecrow Press, Inc.

Sarris, Andrew (1967). *Interviews with Film Directors*. New York, Avon Books.

Thorsen, Isak (2003). *En ekstra attraktion – en undersøgelse af realismen i Erich von Stroheims film set i lyset af filmenes stil og metafysiske motiver*. Upubliceret speciale. Københavns Universitet, Institut for Film- og Medievidenskab.

Weinberg, Herman G. (1975). *Stroheim: A Pictorial Record of His Nine Films*. New York, Bover Publications Inc.

Fællessang og festivitas: Olga Svendsen synger til os i *Københavnere.*

Lyst over land

Det danske trediverlystspil og dets rødder i en dansk komedietradition

Af Niels Henrik Hartvigson

Begrebet lyst er i dag næsten udelukkende blevet et synonym for kønslig udfoldelse. Den lyst, som indgår i ordet lystspil, er imidlertid ikke forbundet med seksualitet på denne måde. Det seksuelle indgår som muligt motiv og som emne, men den overordnede lyst er snarere determineret af bevidsthed og festivitas.

I artiklen skelner jeg ikke mellem betegnelsen lystspil og komedie, fordi det her er irrelevant at opretholde en sproglig distinktion, når tillægsordet komisk alligevel går på tværs af begreberne.

Der er en lang tradition for at forstå det komiske som knyttet til bevidsthed (i modsætning til tragedien som forbundet med følelelser). Georg Brandes argumenterer f.eks.i *Læren om det Komiske* for at

det komiske tilhører bevidsthedssfæren. En af hans konklusioner er f.eks. "Glæden over det Uskønne er saaledes i Grunden Et med Glæden over Idealet, og det er kun ved at henvende sig til Fantasiens Sans for Idealerne, at det Komiske vækker Fornuftens ideale Selvfølelse, der som Overlegenhedsfølelse er Velbehagets Krone." (*Samlede Skrifter*, s. 119) Når vi ler af det uskønne, ler vi altså fordi vi *indser*, hvad det skønne er. Den følelse, der kommer, er et udtryk for intellektuelt velbehag.

Bevidstheden kommer i denne logik til udtryk i alle komediens dimensioner, når vi genkender og forstår karakterer, narration og morale. Som sådan har komedien et markant pædagogisk potentiale.

Fællessang og gruppebilleder. Men komedien kan være andet end bevidsthedsfølelse. I fortalen til sine komedier lader Holberg Just Justesen kritisere *Misantropen* (1666) for ikke at være andet end en smuk og sindrig samtale, simpelthen fordi den mangler "Festivitas, Gayeté og Konst at komme Folk til at lee" (*Samtlige Komedier III*, s. 663). Holbergs *festivitas*-begreb anerkender festlighed (i modsætning til det sindrige hos Molière) som en central forudsætning for komedie. En række motiver er traditionelt festlige, og vi genkender dem fra komedier til alle tider: sammenkomsten af mennesker i glædelige omstændigheder og individets glædelige inklusion i en gruppe. Samstemmigheden i disse samvær har en stærk tradition for at blive udtrykt musikalsk. Både som symbol og metafor bidrager musikalsk samklang til at understrege samværets motiv. Samtidig skal glæden ved at overvære og deltage i musikalsk udfoldelse ikke lades ufortalt.

Med masser af eksempler på større syngende og dansende forsamlinger arbejder 1930'ernes filmkomedier altså med en komisk prototype på *festivitas*. I *Panserbasse* (1935) af Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, jr. finder alle figurer en verselinie i afslutningssangen "Aa, jeg er så glad i Dag". I *Barken Margrethe af Danmark* (1934), der er lavet af den gamle Lau Lauritzen (Sr.) er virkningen slående, når den lille gruppe af overlevede sømænd på vej til skibsrederens villa bliver til en regulær folkevandring af familie og venner. I flere af filmene er karaktererne stillet op til gruppebillede. De gode, de pæne, de sjove, ja selv modstanderne, der burde være diskvalificeret pga. ufint spil, er med. Billederne har et vandmærke af en bestemt type komedie, der dyrker stereotyperne i den grad, at den ikke er villig til at lade dem udvikle sig eller blive klogere. I Lauritzen, sr.s *Københavnere* (1933) ser og genser vi figurerne i al deres stereotypi fra Erling Schroeders unge elsker til Christian Arhoffs distræte direktør. Billedet giver på den måde en guide til karaktererne, der peger tilbage på fiktionen. På den anden side peger gruppebilledet af et fællesskab på tværs af fiktionens grænser: Olga Svendsen står som på en revyscene og synger ud til os i biografsalen. Her er det meget mere *festivitas* end fornuft.

Men det vi allerførst møder i komedien er dens stil - en genkendelse i emnet, en hurtighed i sproget og en sorgløshed i præsentationen, der gør at vi med det samme føler at vi er kommet på komedie. Trediverfilmens musikunderlagte og bevægelige landskaber er en slags lyriske bud på en sådan *festivitas*.

Tidens Rytme

Bilen gir dig Tidens Rytme
et Tempo af Teknik og Film
Vogne gaar ad alle Veje

blanke Nikkelperlekæder
og retter og glatter hver Krumning ud
til moderne og glidende Sving
(Poul Henningsens Danmark,1935)

Det mest dominerende motiv i 1930'ernes komedier er bevægelige musikunderlagte landskaber. Disse natur- og musikmontager er fyndige æstetiseringer af en moderne erfaring. I montager fra et halvt minut til fem minutters længde ses landskaber fra biler og tog, hvor elmasterne inddeler landet, og hvor naturen opleves gennem sidespejlets konvekse refleksion. Der er også flere eksempler på københavnske montager, men her er det typisk reallydene – dyttende biler, ringende cykelklokker, trafikstøj og rådhusklokker, der er i fokus. Landskabsmontagerne er markant forskellige fra de andre dele af filmene, idet den ekstra-diegetiske musik og den visuelle stil markerer, at her er tale om et andet mere lyrisk niveau. Og så er karaktererne ganske enkelt ikke tilstede, hverken på billederne eller som beskuere.

Denne lyriske *festivitas*, som er billederne af det bevægelige Danmark, er i og for sig ikke en logisk følge af talefilmen. Landskabsbilleder til musik har været i filmmediet siden filmens start. Når talefilmen genoptager denne kombination af musik og billede, er det fordi filmens kontekst af tale og stemme kan cementere nationalitet ind i landskabet på en helt ny måde. I de film, der bruger syngende stemmer som lydspor til landskaberne, er den nationale manifestation slående. I Jon Iversens *Flaadens blaa Matroser* (1937) er det national- og sømandssange, der smyger sig om Kronborg og Nyboder. I Holger-Madsens *Sol over Danmark* (1936) ciselerer pigestemmer danskhed ind i hvert vejsving fra hovedstad til Skagen. Filmens karakterer - to cykelpiger, en fattig mor, to bilfyre og en rig far – er bevidst tilbagetrukne i forhold til landskabsmontagen, der er filmens tilløbsstykke. Filmen er en lyrisk dokumentation af Danmark på grænsen mellem fiktion og reportage, komplet med nysgerrige badegæster på Grenen, der kigger ind i kameraet. Filmen har nogle slående ligheder med Poul Henningsens *Danmark*, der også bruger det berømte kor af kvidrende pigestemmer som underlægning og identificering af byer og landskab.

Fra stumme til talende strimler. Uden sproget og stemmen til at markere tid og sted, er den danske stumfilm – i hvert fald i tilbageblik - et underligt amfibievæsen. På den ene side gengiver den virkeligheden knivskarpt og på den anden fremstår den med en sær mangel på forankring i nogen som helst virkelighed. Danske skikke og dragter har ikke nogen synderlig national gennemslagskraft, men synes at pege i retning af en mere generaliseret etnicitet. Oven i hatten aspirerede dansk stumfilm til stadighed til en bid af verdensmarkedet, hvilket betyder, at det internationale efterstræbtes *con amore*. Karakterernes fællesnationale identitet - der er dømt John og Mary over hele linien – og den eksotiske intrige får selv de mest københavnske gader til at fremstå som trafikårer i en uspecificeret europæisk metropol.

Stumfilmens endeligt betyder et definitivt farvel til internationale stormagtsdrømme, men af de bristede drømme opstår der et lystspil, der går på kreativ åreladning i en århundreder lang dansk komedietradition. Trediverlystspillet lægger sine snit dér, hvor dansk komedietradition har været slagkraftig: vaudeville, folkekomedie, lystspil og revy. De har i modsætning til stumfilmen et sprog og erfaringer med at bruge det. Dyrkelsen af

det lokale og det overnaturlige i folkekomedien, vaudevillens musikalske rundsangsstrategi og revyens karakterekseperimenter, alt dette er direkte identificerbart i årtiets komedier.

Hvis den ærede læser ikke kan kapere dansk komedietradition i større detalje, kan man springe frem til afsnittet *Ekstreme kroppe, ekstreme stemmer*, hvor vi skulle være tilbage på fast tredivergrund. Ellers er det bare med at holde på hat og blå briller, for nu skal vi *paa Comoedie*.

Sproget på komedie. Ludvig Holberg var den, der for alvor fik det danske sprog på komedie, fordi han inden for en række klassiske genrer viste at dansk ikke bare gik an som kunstsprog, men var virkningsfuldt tillige. Som den store folkeoplyser han var, vejede han sine virkemidler nøje, før de blev brugt. I fortalen til sine komedier proklamerer han: "En Comoedieskriver maa befitte sig paa, at de Stykker, han forestiller, ere naturlige og uden Affectation, saa at Tilskuerne skal kunde bilde sig ind, at det er Alvor. Derfor var det at ønske, at i alle Comoedier Scena var udi det Land, hvor de forestilles, at Tilskuerne kunde slippe for at fingere sig andre Lande i Hovedet, og ligesom bilde sig ind, at saa snart de have faaet deres Passeer-Seddel, de i et øjeblik med det heele Comoedie Huus bleve forflytted til Rom, Grækenland, Spanien eller Frankrig. (...) Og naar heele Comoedien skal være Dansk, da maa ikke alene Scenea og Navnene, men og Characterene være Danske" (*Samtlige Komedier*, s. 659-660). Altså ingen pseudo-eksotik, der kan pirre og blænde, så at man mister fornemmelsen for den komiske morale.

Det danske sprog var kun en del af målet, for Holberg var klassicist. Det indebar, at han arbejdede inden for antikkens genrer og gjorde udbredt brug af dens fjernlager af fællesmenneskeligt gods. Hans komiske moraler var således altid af en generel menneskelig karakter og ikke knyttet til et specielt folk eller sted. Selv om målet altså ikke er at lave en decideret dansk komedie, så resulterer hans værk i at *festivitas* bliver knyttet til sproget og i forlængelse heraf til landet og byen. Derfor står hans komedie uhørt levende, idet man gennem den spændstige prosa kan høre talemåder, slang og sociolekter fra København, anno syttenhundredehvidkål.

I *Jean de France* (1726) finder de konspirerende tjenestefolk Espen og Marthe tid til en disput, der viser at der ikke skal mere til end et latinsk citat, en bastardiseret dansk udlægning, en reference til sproget og et velplaceret skældsord for at give komedien nationalsmag.

ESPEN.
Forstaar du Latin? Marthe?

MARTHE.
Ligesaa meget som du.

ESPEN.
Veedst du da, hvad det er: Mulier taceat in Ecclesia?

MARTHE.
Nej jeg veed det icke.

ESPEN.
Paa Dansk legger mand det saaledes ud, at saadan Soe, som du est, maa tage vare paa din Rok og Teen, og icke tencke til at bemenge dig i Sager, som Naturen har skabt mig og andre Mands Personer til.

MARTHE.
Du skalt icke sige, Espen! den Tid tør komme, at mand seer meere paa Hoveder end paa Kiøn, meer paa Dygtighed end paa Navne, naar begge vores Forstand bliver saa lagt i Vejeskaal, og jeg bliver beskicket til at være Herreds-Fogd, saa kand du icke blive højere end en Æble-Kielling.
(Værker i tolv bind, bind 3, s. 31-32)

Københavnere anno 1826. Selv om jeg i denne artikel peger på en *dansk* komedietradition, så er det i første omgang *en komedietradition i Danmark*, der er tale om. Fra Holbergs antikke og samtidige forbilleder over Commedia dell'arte til Boulevardkomedien, fra Cervantes over Bellman til Beaumarchais indoptager og bearbejder danske forfattere udenlandske traditioner og forfattere. En sådan var Eugène Scribe (1791-1861), fransk forfatter med kæmpe indlydelse på dansk samtidskomedie. Hans intrigedominerede komedie gav i høj grad afkald på klassicismens evighedsperspektiv. Her var en komedie, der var skabt i en bestemt tid - og for en bestemt klasse, bourgeoisiet. I Danmark opføres hans *Valérie* i 1824 og indvarsler den periode, hvor han var den mest spillede på de danske teatre. Både hans værkers kvalitet og hans kunstneriske status var vældig omdiskuteret.

En kritiker, der så positivt på Scribe, var Johan-Ludvig Heiberg. Scribes realisme og hans små komiske stykker passede som fod i hose til hans folkedannelsesprogram, hvor vaudevillen var hovedvåbnet. Her er der hverdagsbeskrivelse for fuld udblæsning. Typerne er tidslige, og det er deres sociale tilhørsforhold der er målet for komedien. Vaudevillernes situationsprægede komik er typisk sat i offentlige rum som Dyrehaven eller Kongens Have. Dette giver hverdagsbeskrivelsen en poesi, som understreges af de rimede vers og rundsange, der smyger sig over komedien. Her er det Frøken Trumfmeier fra Vaudevillen *Apilsnarrene* (1826), der i sin gengivelse af dagens gerninger for en skolefrøken mejsler lokalkolorit i hver strofe af coupletten.

> Først til Gammelmynt jeg iilte,
> Gav en Time der i Fransk;
> Saa til Østervold jeg piilte,
> Hvor jeg retter Stiil i Dansk.
> Saa i Hestemøllestræde
> Time gav jeg i Musik,
> Og til Christianshavn med Glæde
> Over Langebro jeg gik.
> Gives der en bedre Vei?
> (Poetiske Skrifter Bd. 1, s. 23)

Den uprætentiøse komedieform bliver mægtig indflydelsesrig og et utal vaudeviller oversvømmede landets scener og skabte med deres franske navn en unik dansk komedieform.

Charmerende problemskabere versus personificerede laster. Holbergs komiske karakterer er bidende skarpe og morsomme i deres veltalenhed, men de er næsten klinisk rensede for personlighed, der peger ud over deres last, og som sådan bliver de i en eller anden grad abstraktioner.

Den efterklassiske komedie, inklusive vaudevillen, er markant forskellig i sin behandling af karakterer. I Henrik Hertz' *Sparekassen* (1836) læser lotterikollektricen Madam Rust forkert i avisen og sætter uforvarende komedien i gang. Men hendes forvirring er ingen last på linie med den Erasmus Montanus fremviser i komedien af samme navn (1747). Hun er en charmerende problemskaber med særheder frem for laster. Den klassiske figurs oratoriske vid bliver her til forvirret vrøvl, som da hun skal forklare sin fejl:

> Og saa spurgte jeg en Mand, jeg kjendte, der stod lige ved mig: Var Fortallet ikke 55? og saa svarede han: Jo, lille Madam. Hvorpaa jeg blev ganske underlig tilmode og sagde: Var da det Hele 55 og 280? hvortil han svarede: Jo, lille Madam; men mig hjælper det ikke. - Derpaa blev jeg som ude af mig selv, men vilde dog endnu forvisse mig. Saa, da Folk adspredte sig, gik jeg hen til en af Skriverne, tog ham i min Sindsbevægelse ganske haardt i Armen og sagde: Er ikke 55 og 280 trukket ud med det store Lod? - hvortil han svarede: Javist! javist! - men det forstaaer sig,

> Mennesket var jo dengang beskjæftiget og blev maaskee fortredelig.
> (Dramatiske Værker, s. 121)

Den milde gestaltning af de komiske figurers laster betyder også, at de har et relativt lille potentiale for at skabe ulykke. Derved falder en klimaktisk afstraffelse også uden for nummer.

Komedieteoretikeren Maurice Charney skriver i *Comedy, High and Low* om komiske karakterer: "Vi føler os overbeviste om at alle impulser, lige meget hvor negative, stammer fra karakterer med hjertet på rette sted og hvis gode intentioner i sidste ende vil blive modregnet med en lykkelig slutning (s. 50, *min oversættelse*). Denne påstand er baseret på en opfattelse af komediekarakterer som mennesker af kød og blod. Det passer fint på Madam Rust, men det er ikke alle figurer, der er så ligetil som hende. I J. C. Hostrups *Genboerne* (1844) figurerer den storskrydende Løjtnant v. Buddinge, der som Madam Rust er placeret sikkert inden for uskadelighedens rammer. Men Løjtnant von Buddinge er via sit imponerende slægtstræ, der går tilbage til Plautus' *Miles Gloriosus,* bærer af en intertekstualitet, der fjerner ham et par skridt fra virkeligheden. Helt galt er det med samme komedies Ashasverus, for han tilhører et helt andet abstraktionskreds. Han er et litterært topos – Jerusalems skomager, der nægtede at bære Jesu kors og som staf må vandre hvileløst rundt om i verden. Han illustrerer fyndigt, at han tilhører en anden abstraktionskreds ved i sin vise at klage over, at både B.S. Ingemann og H.C. Andersen har misbrugt ham og holdt ham fangen så længe de havde brug ham som muse.

Genboernes abstraktionsleg har sin forløber i folkekomedien, der skabte sine historier med udgangspunkt i folkeliv, myte og overtro. Den uprætentiøse genre bliver som her og i Heibergs *Elverhøi* (1828) taget under kærlig og sofistikeret behandling af 1820-generationens komedieforfattere.

At bruge overnatur er blot én af måderne til at indføre abstraktion i komedien. Løjtnant v. Buddinges intertekstualitet er en anden og Klassicismens personificerede laster en tredie.

Revyen, som gjorde sig gældende fra midten af det nittende århundrede og frem, er måske den tydeligste illustration af, at abstraktion og komedie er fuldt forenelige.

Revy og abstraktioner. Revyerne i den første snes år var vaudeville-inspirerede stykker, hvor årets begivenheder blev behandlet komisk. På grund af revyens stærke satiriske tendens, forekommer der i reglen figurer af ganske forskellig støbning. Det kan lade sig gøre, fordi satiren indforskriver virkeligheden som referenceramme i så bastant grad, at den kan fungere og forstås selv med de allermest absurde og inkongruente figurer. Følgende uddrag af en rolleliste fra *Sommerrevuen 1877 eller Rejsen til Maanen* viser symbolske og realistiske personager i fri dressur med bl.a. Et rigtigt Menneske, Een af Taarbæk-Nationen og et Foyerspørgsmaal. I *Sommerrevuen 1878* eller *De Danske i Paris* optræder Shahen af Persien, Thalia, Niels Husar, Den Praktiske Poesi og Mademoiselle Godard. Rollesammensætninger som disse mere end antyder, at æstetisk stringens er ganske utilsigtet. Hvad de så sigter på, rammer en anmeldelse af revyernes handlinger med følgende bemærkning: "Særkendet for dem alle er, at de ikke gjøre Forsøg paa at tilfredsstille nogen som helst æstetisk Fordring, men gaa ud fra Valgsproget: Jo galere jo

To par, fire venner til vands: Per Gundmann (tv.) og Lau Lauritzen, Jr. fanger smuglerne med hjælp fra Lille Connie og Columbus i *Snushanerne.*

bedere!" (*Den Danske Revy*, s. 125-7 og 155)

Fra omkring Første Verdenskrigs udbrud begynder revyen at samle numrene som en række af individuelle optrædener uden narrativ eller tematisk sammenhæng. Herfra er revyen ganske situations- og karakterdomineret. Det betyder, at abstraktionsgraden falder, dog uden overhovedet at forsvinde.

Endnu mere end vaudevillen er revyen båret af stemme og musikalitet. At kunne *give en vise* ved at udstråle en indtagende personlighed eller type er knald eller fald. Og det var det som Olga Svendsen, Ellen Gottschalch og hele Danmarks Frederik (Jensen) kunne.

Ekstreme kroppe, ekstreme stemmer. Stjerne efter stjerne bliver hentet fra revyen og de populære teatre. Fra de første komedier dominerer revystjerner - Marguerite Viby, Frederik Jensen, Liva Weel og Hans W. Petersen - og det er deres karakteristika, der bliver omdrejningspunkter. Filmene synes iscenesat efter devisen: hvilken sammensætning kan forløse den spændvidde, som de medvirkende stjernepersonaer har. I Liva Weels tilfælde skal filmen kunne rumme hendes på den ene side groteskt overspillede skuespil og på den anden side musikalske numre af både sofistikeret og melankolsk karakter.

Stemmebånd og tungebånd er de kropslige fordele, der *gør* en stjerne i trediver-

Tredivernes Fyrtårnet og Bivognen: Lasse og Basse (Arthur Jensen og Ib Schønberg) som filmforfattere og smuglerfangere i *Snushanerne*

ne. Der er kæmpefokus på stemmen og hvad dertil hører af sang, støjlyde og talt komik - det nye medies landvindinger. Stemmen høres i Lille Connies charmerende repliklevering og hendes inkongruente musikalitet i sømandssangen i O'Fredericks og Lau jr.s *Snushanerne* (1936). Stemmen er Arthur Jensens, der som prügelknabe for maskuline venner skriger og hviner fra Palladium til ASA. Stemmen er hos Weel i hendes snøft, næsepudsen, fnys og pauselyde i George Schnéevoigts *De blaa Drenge* (1933). I Arne Weels *Den mandlige Husassistent* (1938) tilhører stemmen Osvald Helmuth, når han afslører sin manglende sproglige dannelse, for lidt senere at tale lille Connie til ro i Kai Normann Andersens *Kys mig til Godnat.*

En meget brugt strategi, der overtages fra operetten for at udnytte og demonstrere stemmen i det nye medie, er at lade samme sang blive sunget eller foredraget af forskellige spillere og i forskellige kontekster. På denne måde kan filmen demonstrere karakterkontraster og handlingsudvikling i sang. I Schnéevoigts *Skal vi vædde en Million - ?* (1932) fremfører Frederik Jensen f.eks. *Titte til hinanden* i fuldemandsversion som en spejling af Viby og Hans W. Petersens kække og melodiøse version.

Weel, Helmuth og (senere på årtiet) Viby er altdominerende musikalske kræfter i deres film. Her sammensættes numrene, således at man hører spektret af

deres sangmæssige kunnen. I *Den mandlige Husassistent* præsenterer Helmuth sin musikalitet i tre numre, dels en friskfyrsråbesang, en kærlighedstango og en godnatvise i *diseur*-stil. Denne strategi tilfredsstiller et stemmefascineret publikum, samtidig med at den er ganske forenelig med en systematisk udnyttelse af stjernepersonaer. Et originalt eksempler på begge strategier forekommer i Emanuel Gregers' *Mille, Marie og mig* (1937), hvor Viby giver sin trefoldige version af *Jeg har elsket dig, så længe jeg kan mindes.*

Komediegenrens forkærlighed for den ekstreme krop kommer til fyndigt udtryk hos Ib Schønberg, Olga Svendsen, Lille Connie, Arthur Jensen og Christian Arhoff. Den mindste afvigelse understreges eller fremelskes på det ekstremeste, så som Arhoffs ludende holdning og vigende hage. Selv Marguerite Viby, der snildt matcher et samtidigt skønhedsideal, passerer i film efter film som kropslig uden for nummer - som i *5 raske Piger* (1933), hvor der lægges vægt på hendes ikke-feminine opførsel.

Med den ekstreme krop og markante stemme følger heltestatus. Tredivernes problemløsere er simpelthen de tykke, de små, de gamle, de unge, dyrene, de outrerede par – de skæve karakterer.

Undtagelsen - *og hvilken* - er labre Lau Lauritzen, jr., der i rolle efter afklædt rolle, soler sig, bader, slås, ror, fægter og kører på motorcykel. Han kan som den eneste være en af heltene og samtidig stimulere de blødere følelser hos publikum. Han deler dog altid helteplads med mindst én skæv karakter.

Genkendelsens glæde (stereotyper). Tredivernes filmlærred males med de meget store pensler, der sværmes om stereotypen. Her er ingen umiddelbar nuance; det er et årti, hvor danskerne oplever en tilfredsstillelse ved at kende og genkende.

Stereotypen har et dårligt ry, men er langtfra så forudsigelig eller primitiv, som man tager den for. I komedien bruges stereotypen ekstremt og overraskende for at fremtrylle lyst, og det er når den bruges kreativt, at komedien lever.

En ekstrem stereotyp møder vi i *Københavnere.* Det er moderligheden i form af den voluminøse Olga Svendsen, der spiller kogekone Olivia Svanholm, ugift mor til Aase Clausens korpige. Da denne bliver ramt af kærlighedssorg, trøster Olivia sin datter og tager den slanke kvinde i sin favn, så hun kommer til at fremstå som et barn. Ikke nok med at Olivias métier er at brødføde andre, hendes krop demonstrerer gavmildt hendes beskyttende og sjælesørgende moderlighed. Olivia er en typisk trediverhelt med tilhørsforhold hos de lavere klasser, men som formår at transcendere klassebegrebet og stå som samlende figur. Transcendensen sker dels på et narrativt plan ved at hun i konkret og overført betydning favner de implicerede, selv direktøren, der forlod hende alene, gravid og ugift, og dennes frue, spillet af Agnes Rehni, der giver den i sit sikreste rollefag som besk overklasseblomme. Transcendensen forekommer også på et stilistisk plan, idet hun giver sin "København, København" direkte ud til biografpublikum. Når hun syngende og gestikulerende proklamerer, at hun stadig kan have byen i sin favn, er det et løfte på tværs af tid, rum og realiteter.

Kontekstualisering. Filmenes handlinger siger ikke noget særligt om filmenes *tidslige* potentiale, alene af den grund at de overhovedet ikke er unikke for årtiet. De penge, der fordeles, og de masser af elskede, der får hinanden på tværs af klasser, er

Kropslig kontras; Lille Connie og Olga Svendsen i *Kidnapped.*

komiske *topoi*, som går igen til alle tider og i alle kulturer. Det gør dog ikke handlingerne uvigtige – langtfra. De giver en nødvendig kontekst af almindelig, moralsk og fornuftig virkelighed, som karaktererne kan stå i kontrast til og spille op imod.

Komedieteoretikeren L.J. Potts ser komiske figurer som egentlig uberørte af tid. Det er et særligt besnærende argument, når de komiske karakterer som 1930'ernes ikke udvikler sig eller ikke udvikler sig synderligt overbevisende. Den dynamik, de ikke har i tidslig og kausal udvikling, har de til gengæld i en form for rumlig dimension. I *rummet* forekommer en række kontrasteringer, møder og situationer, der iscenesætter og spejler karakteren. Den komiske dynamik består altså i, at karakteren placeres i en række kontekster, der kan forløse den på en festlig og overraskende måde.

Et par, de tre, måske fire og fem raske piger. En måde at skabe spændstige karakterer ud af entydige stereotyper er ved at fordoble og lege med ligheder og forskelle inden for mere eller mindre faste grupperinger.

I *Kidnapped* (1935) af O'Fredericks og Lau, jr. optræder barnestjernen Lille Connie med Olga Svendsen. Den kropslige kontrast er slående i det par, der ellers synger sammen og hjælper hinanden på alle måder. Connie gemmer sig bogstaveligt talt i Olga Svendsens skørter, da hun på et tidspunkt eftersøges. Senere i filmen optræder Connie i tandem med Lasse og Basse, spillet af Arthur Jensen og Ib Schønberg. Strategien er den samme – en slående forskel, der bl.a. kommer til udtryk ved meget forskellig kropslig formåen udi morgengymnastik, men dækker over en fuldstændig parallellitet i opførsel og verdenssyn. Connies lidenhed og barnlige status gør hende til den oplagte komediepartner for store mennesker i det hele taget. I hendes samspil med Osvald Helmuth i *Der var engang en Vicevært* (1937) er den komiske kontrast ligeledes på plads, men da en bastant del af hans stjernepersona spiller på det melankolske, smitter det også af på partnerskabet med Connie, og det bliver barnets sårbarhed som spejl for den voksnes, der spilles på i filmens slutscene, hvor en ulykkelig Helmuth krammer barnet i sin favn.

Hos Palladium er det komiske par et yndlingsmotiv med Fyrtårnet og Bivognen som de store forbilleder og Lasse og Basse som 1930'ernes arvtagere. Men i det hele taget er grupperinger i vælten som komisk våben. Af par er der i *Snushanerne* en hel række, bl.a. de musikalske flyttemænd og (afbilledet) tolderne unge Lau og Per Gundmann, samt Connie og hunden Columbus.

Viby og Arhoff danner par som Sus og Stille i Gregers-filmene *Saa til søs* (1933) og *Skaf en Sensation* (1934), trioen er på spil i Lau, jr., Reichardt og Gundmann i

Frk. Møllers Jubilæum (1937), Kvartetten af moderne musketerer i *De tre, måske fire* (1938) og jazz-gale femlinger i *5 raske Piger*.

Skævvridning. Med undtagelse af en håndfuld film, herunder A.W. Sandbergs *5 raske Piger* og *7-9-13* (1934), kan man ikke tale om egentlig romantisk komedie. Selv om alle komedierne benytter sig at pardannelse som mere eller mindre fremhævet motiv, så frister de elskende en ret tarvelig tilværelse i dansk trediverkomedie. Romantisk kærlighed er først og fremmest med for at give de skæve karakterer noget at rive i. Når de skæve karakterer boltrer sig i den stereotype suppedas af ung kærlighed, viser de sig at have overraskende udviklingsmuligheder. På en gang vrider de vores forventninger og lader romancen få kærligheden at føle.

I *Kidnapped*, hvor Arthur Jensen og Ib Schønberg spiller havnearbejderne Lasse og Basse, er Basse er forelsket i Grethe, og han har skrevet sangen *Jeg elsker en Pige* til hende. I filmen forløses hans kærlighed ikke; den ender med en ulykkelig Basse, der ser sit livs kærlighed sejle bort over Atlanten. Men til gengæld forløses hans komiske potentiale. Da han ikke tør synge sangen for Grethe selv, tvangsindlægger han syngende og manipulerende den stakkels Lasse, der først kæmper imod, men til sidst går med på spøgen. Basses kærlighedssyge giver os både fjælebod *og* tårer, fordi filmen arbejder systematisk med at afsøge den komiske karakters poentiale. (Fjælebod: gammel dansk for *falde på*

Fut, fut, fut, futteren futter af sted: karikaturer og mennesker deler kupé i *Frk. Møllers jubilæum*

halen-komedie)

I *Med fuld Musik* (1933) af Lauritzen, sr. bruges diverse stereotype plots som bagtæppe og karakterer som komiske rekvisitter for Fyrtårnet og Bivognen (Carl Schenstrøm og Hans W. Petersen). I løbet af filmen oplever vi de to på slap line i *kærlighed på tværs af klasser* og *højspændt melodrama*, der involverer et uægte, kidnapningstruet barn, en baby-snatchende fakir og en farlig bokser. Fyrtårnet og Bivognens komik ringer klart og tydeligt ved disse sammensætninger.

I Frk. Møllers Jubilæum er Liva Weel og Børge Rosenbaum (den senere Victor Borge) maskeret med en grafisk stilisering, der får dem til at ligne karikaturer, hvilket de understeger med markant overspil. De er skæve helte og i tydelig kontrast til blandt andre Karen Jönssons mere realistiske *ingenue*. Filmen synes i det hele taget at ville eksperimentere med deres virkelighedsstatus *ad absurdum*, når de vises i fast motion, eller når stuntmænd indtager deres kroppe og sprænger alle troværdighedsrammer for hvad deres figurer kan.

I film som denne er lysten kropslig, men uendeligt maskeret.

Skyldig krop. Først sent i årtiet begynder lysten at melde sig på et andet plan. Den parfikserede komedie med tydelige seksuelle undertoner får sit første danske udryk i O'Fredericks og Lau, jr.s *I dag begynder Livet* (1939), hvor den nye lyst er på vej frem. Som dansk talefilms første rigtige *sexpot* sidder Berthe Quistgaard i saksen i en film, der både byder på pikant kammeratovernatning, hukommelsestab, overlagt drabsforsøg og fuldbyrdet jalousimord. Berthe er uskyldig og går fri - det var en anden korpige, der myrdede fordi denne blev forført og vraget – men det *kunne* have været Quistgaard. En mørkere lyst er over landet, og den skyldige krop proklamerer, at alt er anderledes.

Litteratur

Aschengreen, Erik (1969). *Engang den mest spillede – Studier i Eugène Scribes teater i Frankrig og Danmark*. København, G.E.C. Gads Forlag.

Brandes, Georg (1902). *Samlede Skrifter, Bind 12*, København, Gyldendal.

Brøgger, Chris (1979). *Tredivernes danske spillefilm*. København, Det Danske Filmmuseum.

Charney, Maurice (1978). *Comedy, High and Low*, New York, Oxford University Press.

Heiberg, J-L. (1963). *Om Vaudevillen og andre kritiske Artikler*. København, Gyldendals Traneklassikere.

Heiberg, Johan-Ludvig (1931-2). *Poetiske Skrifter, Bd. 1*. København, Holbergselskabet.

Hertz, Henrik (1897). *Dramatiske Værker*. Kjøbenhavn, Fr. Bagges Bogtrykkeri Gyldendalske Boghandel (Reitzelske Afdeling).

Holberg, Ludvig (1969-71). *Værker i tolv bind. Digteren · Historikeren · Juristen · Vismanden*, udgivet med indledninger og kommentarer af F. J. Billeskov Jansen, København, Rosenkilde & Bagger.

Holberg, Ludvig (1984). *Samtlige Komedier III*, København G.E.C. Gad.

Jørholt, Eva (1997). "1930-39: Sol over Danmark" in *Kosmorama*, nr. 220, København, Det Danske Filminstitut/Cinemateket.

Kjærulf, A. og Ramsøe, O. (1934). *Den danske Revy, bind 1*. København, Arthur Jensens Forlag.

Møller, P.L. (1858). *Det Nyere Lystspil, Frankrig og Danmark*. København, G.E.C. Gad

Potts, L.J. (1963). *Comedy*, London, Hutchinson university library.

Kronologisk filmliste med instruktørler.

Skal vi vædde en Million - ? (George Schnéevoigt, 1932)
Med fuld musik (Lau Lauritzen, sr., 1933)
De blaa Drenge (George Schnéevoigt, 1933)
5 raske piger (A. W. Sandberg, 1933)
Saa til søs (Emanuel Gregers, 1933)
Københavnere (Lau Lauritzen, sr., 1933)
7-9-13 (A.W. Sandberg, 1934)
Skaf en Sensation (Emanuel Gregers, 1934)
Barken Margrethe af Danmark (Lau Lauritzen, sr. 1934)

Kidnapped (Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, jr., 1935)
Danmark (Poul Henningsen, 1935)
Snushanerne (Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, jr., 1936)
Sol over Danmark (Holger-Madsen, 1936)
Panserbasse (Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, jr., 1936)
Mille, Marie og mig (Emanuel Gregers, 1937)
Frk. Møllers Jubilæum (Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, jr., 1937).
Flaadens blaa Matroser (Jon Iversen, 1937)
Der var engang en Vicevært (Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, jr., 1937)
Den mandlige Husassistent (Arne Weel, 1938)
De tre, maaske fire (Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, jr., 1939)
I dag begynder Livet (Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, jr., 1937))

Holy Smoke

Sprogets lyst og lystens sprog

Jane Campions produktion

Af Susanne Fabricius

Let lips do what hands do
Romeo og Julie, akt I, scene V

Da opfordringen til at bidrage til et temanummer om lyst indfandt sig, gik der ikke mange minutter, inden tanken faldt på Jane Campions film. Dem havde jeg lyst til at skrive om, og de drejer sig alle om lyst, en lyst, som tit er blandet med ulyst, men som har krammet på den person, der huser den.

Campion har begået en af 90'ernes store film, *The Piano* (1993), som i nogen grad har blokeret for værdsættelsen af hendes øvrige værker(1). Mange vil kalde hendes film for kvindefilm. Det er de da også, eftersom hovedpersonen altid er af hunkøn ligesom instruktøren, og ligesom en stor del af hendes medarbejdere,

(med)manusforfattere, producent, fotograf, i tidens løb har været kvinder. Men som i al god kunst svinger hovedpersonerne sig op til almen gyldighed. Alligevel har kvindefigurer yderligere den dimension, at kvinders lyster indtil et udefinerbart tidspunkt i 1970'erne var et større tabu end mænds. Det afspejler sig i Campions værk ved, at to af hendes store spillefilm foregår i en tid, 1800-tallet, hvor kvinder stadig var en vare eller i hvert fald skabninger, som i højere grad var underkastet andres forgodtbefindende og deres egne indre kontrolmekanismer end mænd.

Tre-fire af de otte film, som omtales her, er filmatiseringer, og fire-fem har originalmanuskripter, afhængigt af, hvordan man bedømmer forlægget for *The Piano.* Manuskriptet til den og til den tidlige *A Girl's Own Story* (1984) er de eneste Jane Campion har skrevet alene. Hele tre manuskripter, til *Two Friends* (1986), *An Angel at My Table* (1990) og *The Portrait of a Lady* (1996), er skrevet af andre. Tilmed er de to (delvise) tv-produktioner, *Two Friends* og *An Angel at My Table*, bestillingsarbejder. Alligevel er der en forbløffende tematisk konstans i Campions værk. Det tyder på en stor evne til at finde kongeniale litterære forlæg og (med)-manusforfattere.

Den tidlige produktion – søstre og veninder. Af de tidlige kortfilm og tv produktioner, som jeg har haft adgang til, er der især to, *A Girl's Own Story* og *Two Friends*, beskæftiger sig med kvinders erotiske følelser, som bliver et dominerende tema i den senere spillefilmsproduktion.

Campion er en erklæret fan af David Lynch, og *A Girl's Own Story*, har en række træk til fælles med Lynchs film, men spørgsmålet, om der er tale om påvirkning, tidsånd eller åndsslægtskab, står og falder med, om Campion har set den senere kultfilm *Eraserhead* (1978) inden 1984. Den første Lynch-film, som slog igennem world wide var *The Elephant Man* (1980), men den var ikke så karakteristisk for Lynchs univers som *Blue Velvet* (1986). *A Girls's Own Story* er en sort-hvid, surrealistisk film om seksualitet, drømme og uønsket svangerskab ligesom *Eraserhead.*

Filmen beskæftiger sig med erotisk opvågnen, idoldyrkelse (af the Beatles), pigers små eksperimenter med hinanden, men også med farlige ting som 'børnelokkere', fædres utroskab, incest mellem søskende og den deraf følgende graviditet og udstødning. Træk fra filmen dukker op igen i nogle af Campions senere spillefilm, i *Sweetie* (1989), *The Portrait of a Lady* og især i *Holy Smoke* (1999). Men *A Girl's Own Story* er en konsekvent og foruroligende film i sig selv. Den er bygget op over et ledemotiv omkring kulde og varme, og den brænder på en egen isnende måde.

Hovedpersonen i *A Girl's Own Story* har en veninde og en søster. Mens venskabet bliver positivt fremstillet, er søsterforholdet en ren gyser. Som det fremgår af titlen, er temaet i *Two Friends* venskab. Filmen, som har manuskript af Helen Garner, er fortalt bagfra, men jeg vil kort gengive den forfra. Louise og Kelly er et par begavede og musikalske piger og begge skilsmissebørn. Louises hjem hos moderen er trygt og frit, og faderen spiller stadig en stor rolle i hendes liv. Kelly lever i konstant konflikt med sin stedfar, og hendes egen far er forholdsvis ligeglad med hende. Veninderne søger sammen ind på en højprofileret pigeskole og består optagelsesprøven, men Kellys stedfar finder skolen for reaktionær og elitær. Gradvis skilles pigernes veje. Kelly er mere

optaget af drenge end Louise, formentlig som kompensation for den manglende opbakning. Hun dropper ud af skolen, flytter hjemmefra og lader ikke høre fra sig i måneder. Filmen begynder, og historien slutter med, at Louises forældre er til en ung piges begravelse. Det er ikke Kellys, men kunne have været det.

Filmen er lavet til tv, og det hele lyder måske som et lærestykke i, hvordan forældre (ikke) bør opføre sig, men den fungerer i kraft af sine medvirkende og iscenesættelsens naturlighed. Den er fuld af præcise iagttagelser af forholdet mellem veninder og mellem forældre og børn. Den er holdt i en form for nøgtern, minimalistisk socialrealisme. I kraft af det stillestående kamera, som kun bevæger sig en enkel gang, og manglen på nærbilleder er vi fri for sentimentaliserende identifikationsmuligheder.

Kelly og Louise kan kaldes en doppelgänger-figur, to muligheder i den samme person, den fanden-i-voldske, sensuelle over for den kontrollerede, pæne. En vigtig ingrediens i dette skisma er selvfølgelig sex og sprut. Det ligger i luften, at Kelly kan ende som narkoluder. Det værste for Kelly ved at blive berøvet muligheden for at komme ind på en bedre skole er, at hun bliver skilt fra Louise, fra sin egen selvbeherskelse, mens Louise mister en del af sin livslyst.

Campions første spillefilm *Sweetie* er en sær, bevægende film om et betændt søsterforhold og en familie, som går op i limningen. Campion har skrevet manuskriptet sammen med sin daværende samlever, Gerard Lee, og titelfiguren skal være baseret på en person i hans familie, men er også en videreudvikling af sider hos Kelly, en punket freak med sangerambitioner. Sweetie er ikke hovedperson i filmen; det er hendes søster, Kay, men hun er den, der dirigerer rundt med alle andre. Kay er en indesluttet pige, som bliver spået, at hun vil møde en mand med et spørgsmålstegn i ansigtet. Kort efter møder hun Lou, hvis hårlok og skønhedsplet i panden danner tegnet. Selv om han lige er blevet forlovet med en af hendes kolleger, slår hun en krog i ham. Da de har levet sammen et års tid, planter han et træ i deres betonbelagte 'have'. Kay river senere træet op og gemmer det for ham. Hun mister samtidig lysten til sex, og da hendes dominerende, anarkistiske søster, Sweetie, slår sig ned i huset med sin tilsvarende ven, Bob, bliver forholdet endnu mere anspændt. Lou, der dyrker meditation og er en flegmatisk fyr, bærer over med parret, men Kay er af gode grunde ved at blive vanvittig.

Da deres mor, Flo, forlader faderen, Gordon, indfinder han sig også i Kays beskedne bolig. Han får udmanøvreret Bob, og da den øvrige familie skal besøge moderen, lokker de Sweetie ud af bilen. Ved hjemkomsten finder de hende totalt forrykt. Forældrene er i mellemtiden blevet genforenet, og Flo beslutter at anbringe Sweetie på et hjem. Under oprydningen efter hende finder Lou det visne træ og forlader Kay, som er knust. En aften bliver hun tilkaldt af forældrene, fordi Sweetie, nøgen og indsmurt i maling, nægter at forlade den hule i en trækrone, som Gordon byggede til hende, da hun var barn. Hun falder ned og dør. Efter begravelsen antydes det, at Kay og Lou har fundet sammen igen og det ikke blot på en platonisk måde.

Filmen indledes af en voice over, hvor Kay med slet skjult søskendejalousi snakker om Sweeties hule i trætoppen. Træer er filmens gennemgående symbol for livslyst, en ting, som Sweetie besidder i et mål, der ikke levner noget rum til hendes

omgivelser, og som derfor er blevet kvalt hos Kay. Sweeties forhold til Gordon bliver beskrevet som en form for gensidig incest, der fastholder hende i en barnagtig tilstand. Sweeties sindssyge skyldes delvis Gordons forgudelse af hende i barndommen, men filmen er ikke nogen Laing-inspireret pendant til Ken Loachs *Family Life* (1971) 18 år efter. Dertil er Sweetie alt for aggressiv og destruktiv over for andre. Den viser, hvordan forældre-børn- og søskenderelationer indgår i et mønster, hvor alle er ofre og medskyldige i den gensidige kannibalisme. Den eneste reelt levedygtige og afbalancerede person er moderen, Flo.

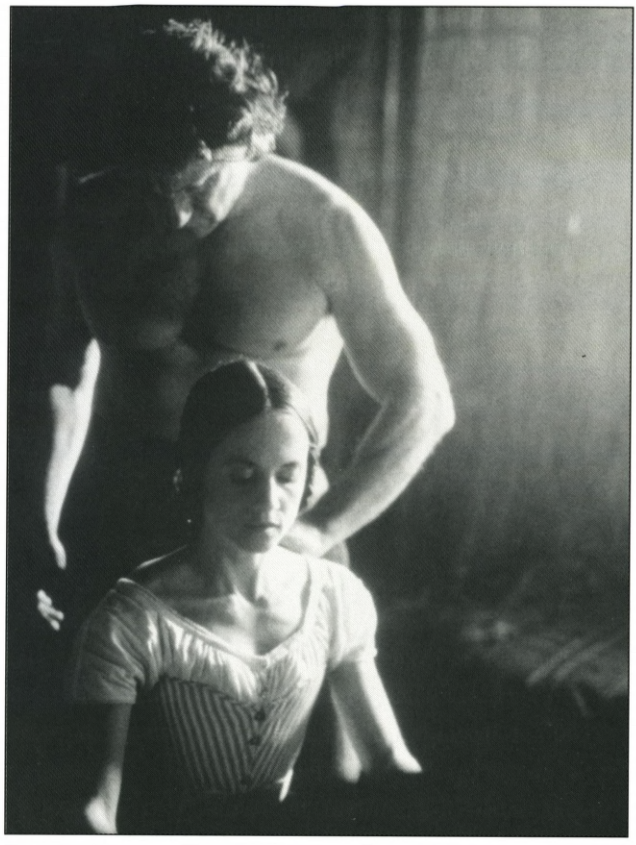
Som det er fremgået, er sex en væsentlig ingrediens i misèren. Spåkonen har en voksen, evnesvag søn, som højlydt martres af den længsel efter kærlighed og sex, som han ikke kan få opfyldt. Både Flo og Sweetie synger smægtende kærlighedssange. Sweeties udfarende seksualitet er hovedårsagen til konflikten mellem forældrene og til Kays hæmninger. Det antydes i slutningen, at Gordon vil leve i mindet om sin "princess", men for Kay ser det lysere ud. Måske var Sweetie hendes egen indre dæmon, hendes doppelgänger.

Sweetie har en egenartet stiliseret spillestil, som fungerer fint i forhold til de absurditeter, den beretter om. Her viser Campion for første gang sit store billedtalent for fuldt udtræk. Det kitschede production design, de skarpe farver og de stillestående billeders usædvanlige beskæringer er det rette udtryk for de tilstande, filmen beskriver. *An Angel at my Table*, tv-serie og spillefilm, det første af Campions arbejder, der fandt vej til det danske publikum, havde den samme frapperende billedside, om end i en mere dæmpet form. Ligesom i *Two Friends* og *Sweetie* er temaet en piges besvær med at tilpasse sig. Titlen er taget fra andet bind af den fremragende newzealandske forfatter Janet Frames selvbiografi, som Laura Jones havde bearbejdet, ligesom den er delt i tre afsnit, der bærer de samme titler som biografiens bind.

Janet Frame, den overlevende af et par tvillinger, var som barn og ung ekstremt nervøs, plaget af hæmninger og kejtethed i en grad, så en lærer, der romantiserede sindssyge kunstnere, mente, at hun burde indlægges på et psykiatrisk hospital. Her stillede man diagnosen skizofreni og gav hende over 200 elektrochok over otte år. Kun en litterær pris hindrede, at hun blev underkastet lobotomi. År senere lod hun sig indlægge i London på grund af selvmordstanker og blev frikendt for diagnosen. Behandlingen af let adfærdsafvigende personer og det psykiatriske system bliver uundgåeligt sat i et kritisk lys i filmen, mens Janets familie bliver frikendt for andet end for stor respekt for autoriteter. Det var hårdt prøvede mennesker, børnerige landproletarer, med en epileptisk søn og to døtre, der druknede, ting, der selvfølgelig prægede et sart gemyt.

Men Janet kom i gang med et forfatterskab og fik et rejsestipendium, som førte hende til Europa, fra London over Paris til et længere ophold i Spanien. Hun vendte tilbage til London, havde det svært, men vandt litterær anerkendelse. Da hun fik meddelelse om sin fars død, tog hun hjem til New Zealand, hvor hun slog sig ned i en campingvogn i søsterens have og dyrkede sit forfatterskab.

Som det fremgår, er det et klassisk dannelsesforløb. Hovedtemaet i erindringerne/filmen er ikke sex, men den svære proces at finde sig selv for et skrøbeligt menneske. Det siger sig selv, at sex ikke er en enkel sag for et sådant gemyt, og at en så generet ung pige ikke er særlig omsværmet.



The Piano

I sin opvækst er Janet vidne til søstrenes og venindernes seksuelle udvikling og deres omgang med drenge. Som ung voksen forelsker hun sig i den selvsamme lærer, som sender hende ind i årelang mishandling.

I Spanien er hun tilskuer til en flok unge kunstneres liv, herunder deres erotiske liv, da miraklet sker. En amerikansk historielærer med digterambitioner bliver tiltrukket af hende, men efterlader hende gravid og med et knust hjerte. Tilbage i London aborterer hun, og det er det, som fremkalder selvmordstankerne. Hver gang Janet forelsker sig, skuffes hun, og det forbindes med – påstået - sindssygdom og ødelæggelse. Glæde og lykke rummer tab og ulykke i sig. I et af filmens sidste billeder ses hun alene i en glad dans i søsterens have.

Musik som erotik. *The Piano* er den eneste af Jane Campions 'store' film, hvis manus hun har skrevet alene og tilsyneladende uden litterært forlæg. Historien virker dog litterær i kraft af sin periode, midten af 1800-tallet, og det 'feministiske' frigørelsesprojekt er som taget ud af en roman fra slutningen af 1800-tallet. Samtidig er den i kraft af sit åbne forhold til kvinders seksualitet moderne. Filmen har en ukrediteret litterær inspirationskilde, en roman af Jane Manders, *The Story of a New Zealand River* (1920)(2). Siden har Campion selv sammen med Kate Pullinger foretaget en novelization af manuskriptet, som også indeholder Adas og hendes to mænds forhistorie, og som sandt at sige ikke er noget mesterværk. Her vil filmen blive betragtet uafhængigt af dens litterære kilder og off springs.

En genopfriskning af handlingen: den stumme Ada bliver sendt fra Skotland til New Zealand til et arrangeret ægteskab med en mand, Stewart, som hun aldrig har mødt. Hun medbringer sit flygel og sin datter, Flora, men ved ankomsten er der ingen til at hente dem. Efter at mor og datter har tilbragt en nat på stranden, dukker Stewart op med naboen Baines og en flok maorier, der skal slæbe bagagen hjem gennem den uvejsomme skov. Stewart vil til Adas raseri ikke høre tale om at transportere flyglet, som efterlades til sin skæbne på stranden.

Et stykke tid efter får Ada Baines overtalt til at føre sig selv og Flora til stranden, hvor hun spiller indtil mørkets frembrud. Baines er synligt berørt og kort tid efter foreslår han Stewart en byttehandel, flyg-

let mod noget jord. Stewart gennemfører transaktionen trods Adas protester, men nu kan hun komme til at spille igen, for hun skal undervise Baines. Han tilbyder endnu en byttehandel, at hun for at tilbagekøbe flyglet skal afføre sig sine klædningsstykker ét efter ét. Det ender, som det må – i sengen, men Baines er ikke tilfreds, for han vil have Adas kærlighed.

I mellemtiden er Stewart, som endnu ikke har fået adgang til Adas seng, gennem Flora kommet på sporet og belurer dem. Han burer Ada inde i huset sammen med flyglet. Ada, hvis erotiske lyster er vakt, gør tilnærmelser til sin mand, men når han reagerer, viger hun tilbage. Da Stewart åbner buret mod et løfte om, at hun ikke vil opsøge Baines, sender hun Flora af sted med en kærlighedserklæring indridset i en tangent. Flora, som har følt sig lukket ude, overbringer i stedet tangenten til Stewart, der i raseri hugger sin økse i flyglet og Adas højre pegefinger af. Under hendes halvbevidstløse tilstand forsøger han at voldtage hende, men hun vågner inden; han besinder sig og lader hende rejse bort med Baines.

Maorierne, der skal sejle dem bort, protesterer mod at tage flyglet med. Baines insisterer, men da de er kommet ud på havet, insisterer Ada lige så voldsomt på at smide det overbord. Halvt med vilje får hun sin fod viklet ind i et reb, så hun går til bunds med sit instrument, men kæmper sig fri. I en epilog ser vi hende i deres fælles hjem i byen Nelson. Baines har fabrikeret en metalfinger; hun er nu spillelærer og er begyndt at lære at tale.

En *voice over* modificerer den lidt fade idyl i epilogen, som kan opfattes på flere måder. Hvis den ikke havde været der, var filmen endt med Adas selvmord, en forståelig reaktion på, at både hun og hendes instrument er mutileret i en grad, så videre musikudøvelse er udelukket. Det ville have efterladt tilskuerne i en forstemt tilstand. Muligvis har producenterne betinget sig en happy ending, og det har Campion så udnyttet ironisk. Enhver der er/kender musikere ved, at spilleundervisning ikke er drømmen for ret mange af dem.

Det er kærligheden, som redder Ada fra hendes musikalske endeligt, og det er den, som forvandler hende fra en sær, gudsbenådet pianist og komponist til hustru og spillelærer. Epilogen etablerer en modsætning mellem kærlighed og musik, som ikke har været tilstede i resten af filmen. Det er musikken, der for alvor vækker Baines' følelser for Ada; for ham er Ada og hendes musik identiske i en grad, så han næsten får et korporligt forhold til flyglet. For Ada er det Stewarts totale mangel på musikalitet af enhver art og hans barske afvisning og afhænding af flyglet, som får hende til at skubbe ham væk, og Baines' nyvakte musikalitet og respekt for hendes, som langsomt får hende til at elske ham, som ikke kan læse og rangerer meget lavere på den sociale rangstige end Stewart. Det er psykologi for høns, at man ikke kan elske et menneske, som ikke forstår en brik af det, som rører en selv dybest.

Til slut udvikler Stewart, rationalisten, alligevel en vis lydhørhed. Han har hørt Ada 'tale' og sige, at han skal lade hende rejse med Baines. At kunne lytte, til musik eller til andres (u)udtalte ønsker er ifølge filmen den største attraktion, et menneske kan have, måske især en mand, fordi det er så sjældent. Det er et scoop at placere den brutalt udseende, ikke særlig attraktive Keitel i rollen som elskeren, mens den nydelige Sam Neill, som fik sit internationale gennembrud som førsteelskeren i Gillian Armstrongs *My Brilliant Career* (1979), også med en viljestærk kvinde

som hovedperson, spiller ægtemanden.

I flere analyser af filmen gøres der meget ud af det faktum, at Baines ses i fuld nøgenhed, og at Ada gør Stewart til objekt ved at forvente hans totale passivitet under sine berøringer. Hvad det første angår, er det blot en bekræftelse af, at filmen er fortalt med Adas øjne. At *det* kunne forekomme banebrydende i 1995, er udtryk for den ekstreme træghed i mediernes/kulturens forhold til kvinder som aktive, ikke blot på seksuelle områder, men overhovedet. Hvad det andet angår, er det vel meget forlangt, at mænd skal udvise den samme passivitet, som man havde protesteret over for kvinders vedkommende i årtier. Filmens fremstilling af situationen er i mine øjne ikke en forherligelse af kvinders seksuelle initiativ, men går ind i filmens hovedtematik – sensualitet i bred forstand.

Der består en fuldstændig parallelitet mellem Ada og Flora, der efter tidens skik er klædt som en lille voksen, som en pendant til sin mor. Ada er meget lille af vækst, og den mystiske viljestyrke, der flere gange refereres til, har en vis lighed med et trodsigt barns. Hendes indre stemme, som vi hører som *voice over* i prolog og epilog er mere barnlig end et barns. Flora må på grund af Adas handicap gå ind i en formidlende rolle mellem hende og omgivelserne – som en mor. Mor og datter er, indtil den erotiske byttehandel med Baines begynder, uadskillelige og bevæger sig synkront. Men da Flora i bogstavelig forstand bliver sat uden for døren, flytter hendes loyalitet sig delvis fra Ada til Stewart, som hun nu begynder at kalde Pappa, selv om hun tidligere har hævdet, at det aldrig ville ske. Hun bliver dydens vogter, oven i købet iført englevinger fra et julespil i den lokale menighed, og er indirekte skyld i fingerafhugningen. På et realpsykologisk plan kan det let forklares med jalousi mod Baines, men inden for det mytiske rum omkring mor-dattersymbiosen, fremstår de som en doppelgängerfigur, hvor Adas selvkontrol på et tidspunkt får selvstændig skikkelse og udspalter sig i Flora.

Filmens forhold til lyst går langt dybere end det kønspolitiske og –moralske. Musik og lydhørhed kobles som sagt sammen med erotik. Der etableres en række forfinede koblinger mellem forskellige sprog og forskellige sansninger. Ada kompenserer for sin stumhed gennem brugen af sine hænder i fingersproget, i sit spil og i berøringen af andre. Filmen fokuserer talrige gange på hendes og andres hænder, hænder som udtryksmiddel i mange betydninger, hænder som skaberværktøj. Baines er dygtig med sine hænder, og i et af filmens store øjeblikke, da han ligger under flyglet og betragter Adas ben, får han øje på et lille hul i hendes strømpe, hvorigennem han forsigtigt berører hendes hud.

Det visuelle har en næsten lige så stor betydning som det auditive og taktile i filmen. Personerne kigger ofte ud gennem vinduer og gennem kighuller. Beluring, især fra Stewarts side, er genkommende. Ada spejler sig flere gange, og der fokuseres hyppigt på øjne. Der er mange eksempler på billeder i billedet. I centrale situationer sætter Ada sit syn ud af kraft, når hun som en blind kærtegner Stewart med lukkede øjne, når hun spiller i søvne, og da hun i epilogen har kastet et klæde over hovedet, mens hun øver sig på at tale. Skal synet betragtes som en asensuel modsætning til hørelsen og følesansen? Interessant, men mærkeligt, interessant, fordi det er mærkeligt, især i en film, som er så bevidst om sine egne visuelle virkemidler, men også om sin musik og lydside.

Filmens første billede, hvor vi ser nogle sære, lodrette skygger, rummer måske et svar på spørgsmålet. Skyggerne viser sig at være Adas fingre, hvorigennem hun betragter verden, de samme fingre, som hun spiller, taler og berører sine mænd med. Fordi der er tale om en film og ikke en psykologisk afhandling, besvarer *The Piano* de spørgsmål, den selv rejser med et billede, som i kraft af sin originalitet er tvetydigt, og ikke med en række clues, der som en rebus kan oversættes til et entydigt, verbalt udsagn.

Nogle af de billeder fra filmen, som bliver stående længst for det indre øje, er – ud over de betagende, næsten surrealistiske syner af flyglet på stranden - undervandsbillederne af dets drukning, efter at det er skubbet overbord. Det foregribes af et billede af bådens bund ved ankomsten og følges op af et syn i epilogen, som ledsages af Adas voice over med den pibende barnestemme:

> At night I think of my piano in its ocean grave, and sometimes at myself floating above it. Down there everything is so still and silent that it lulls me to sleep. It is a weird lullaby and so it is; it is mine

I manuskriptet er også anført et citat fra den engelsk-skotske digter Thomas Hoods (1799-1845) *Sonnet Silence*, som om det bliver reciteret af Adas indre stemme. I filmen står det som de sidste ord efter slutcredits:

> There is a silence where hath been no sound
> There is a silence where no sound may be
> In the cold grave, under the deep deep sea

Stumheden og stilheden på havets dyb kobles sammen. Havet kryber op på land, idet urskoven er fremstillet som et undervandslandskab med sære havplanter i blågrøn belysning, som en modsætning til den åbne strand og den udstrakte havoverflade. Urskovens snoede grenværk er tremmer i Adas fængsel, mens den stilhed, som hersker på havets bund, er en udfrielse. Stilheden, tavsheden er en befrielse fra alle lyde, tale og musik. Denne epilog til epilogen siger måske, at kun i døden, det endelige afkald, kan de ideelle fordringer opfyldes. Praktisk livsudfoldelse kræver, som vi lige har set, kompromiser.

Ulystens fascination. Også hovedpersonen i Campions næste film *The Portrait of a Lady*, med manus af Laura Jones, som også bearbejdede *An Angel at My Table*, begiver sig ud på en lang rejse over et stort hav, men i stedet for som Ada at drage fra den gamle verden til den ny, rejser Isabel fra den ny til den gamle, først fra USA til England, derefter endnu længere tilbage i tiden til Italien og derfra yderligere på dannelsesrejse i middelhavslandene for at vende tilbage til Italien og gifte sig med en amerikaner, men af en sær dekadent, 'europæisk' beskaffenhed. Filmen bygger som bekendt på Henry James' roman af samme navn fra 1881, og dens tematik falder ind i den jameske udforskning af forholdet mellem de nordamerikanske opkomlinge og de forarmede europæiske aristokrater.

En anden instruktør, James Ivory, har ellers patent på Henry James, og jeg erindrer hans første romanfilmatiseringer som utrolig udsøgte og stilbevidste. De satte en standard for nyere filmatiseringer af angelsaksiske klassikere, som siden er fulgt op af Charles Sturridge og bunken af Jane Austen-filmatiseringer i 90'erne. Selv en autonom auteur som Martin Scorsese har med stort held forsøgt at gøre Ivory kunsten efter i *The Age of Innocence* (1993). Som tiden er gået, forekommer nogle af Ivorys senere film og hans efterfølgeres

The Portrait of a Lady

måske en anelse stivbenede og overgjorte(3).

Uden nødvendigvis at kende alle film af denne skole vil jeg påstå, at Campions *The Portrait of a Lady* er en af de få, som har en personlig stil. Den holder sig ikke tilbage, hvad pragt angår, men dens dæmpede tone i farver, spil og musik adskiller den fra de andre, som bevæger sig inden for en utvetydig realisme. Alligevel – eller måske netop derfor – vakte den mishag blandt de danske anmeldere og efter Dana Nolan at dømme også blandt de angelsaksiske, tilsyneladende især fordi de ikke brød sig om filmens tolkning af hovedpersonen i forhold til romanens. De mente, at hun blev fremstillet alt for masochistisk, og at det var bagstræberisk.

Måske er det netop det moderne ved filmen, for hvordan i alverden skal man ellers forklare, at en ung, smuk, begavet og rig kvinde, som bestræber sig på uafhængighed og udvikling, indgår ægteskab med en løgnagtig, misantropisk social stræber, som kun lever for at samle og kopiere kunstgenstande. På James' tid kunne man ikke kalde en spade for en spade. Det kan man i Jane Campions. Et andet træk, der skal aktualisere historien for et moderne publikum, er prologen, hvor vi i en voice over hører unge kvinder på australsk tale om kærlighed og ser sort-hvide, senere farvebilleder af unge nutidige kvinder, der giver ekko af søster- og venindefællesskaber i Campions tidlige film. Hensigten er klar: at vise både kontrasten mellem nuti-

dens kvinder, som den fremgår af deres afslappede udseende, og det evige i unge kvinders romantiske drømme om den eneste ene. Denne indledning virker lidt påklistret, pædagogisk, ligesom et senere sort-hvidt montageindslag i stumfilmstil og med surrealistiske indslag, der viser Isabels rundrejse i Mellemøsten.

Filmen er med rette blevet kaldt en fortolkning snarere end en filmatisering. Alligevel sker der, bortset fra i prologen, på det bogstavelige plan ikke noget i den, som ikke sker i romanen, og dens dialog er i stor stil hentet fra bogens sider med de nødvendige forkortelser og omrokeringer, når man går i gang med at forvandle en over 600 sider lang roman til en film på 144 minutter. Som det så tit sker i filmatiseringer, er forhistorier og lange redegørelser skåret bort.

Men først den blotte handling. Den unge amerikanerinde, Isabel Archer, som nylig har mistet sin far, bliver inviteret til at bo på ubestemt tid hos sin tante, som bor i England med sin svagelige mand, tidligere bankier, og sin tuberkuløse søn, Ralph, men tilbringer meget af sin tid alene i Firenze. Isabel har hjemme i USA afslået et frieri fra den velhavende forretningsmand Caspar Goodwood og afslår i England et tilsvarende tilbud fra Lord Warburton, et på alle måder afsindigt godt parti. Inspireret af hendes selvstændighedstrang og totale mangel på beregning opfordrer Ralph, hvis dage er talte, sin døende far til at skrive Isabel ind i sit testamente med en sum, der vil gøre hende økonomisk uafhængig på første klasse resten af sit liv.

Efter onklens død følger Isabel sin tante til Firenze, hvor den åndfulde enke, Mme Merle, fører hende sammen med sin gamle ven, enkemanden Gilbert Osmond. De er begge af amerikansk herkomst, har lige penge nok til at klare sig, men ikke nok til den dyre smag, de begge tillader sig. Ydermere har Osmond en elsket datter, Pansy, hvis fremtid skal sikres. Osmond giver sig til at kurtisere Isabel, som falder for ham og gifter sig med ham til trods for sin højt skattede fætter, Ralphs, advarsler.

Isabel og Osmond er flyttet til Rom, hvor de holder elegant hus. De har mistet en søn, og Isabel har kastet sin kærlighed på Pansy. Hun og Osmond lever uafhængigt af hinanden i deres store palæ (i filmen efter sigende Palazzo Farnese). Et år indfinder Ralph, ledsaget af Lord Warburton, sig i Rom. Warburton sværmer tilsyneladende for Pansy, som på sin side er lykkeligt forelsket i den mere jævnaldrende Mr. Rosier, som har fået forbud mod at nærme sig af Osmond, der ikke finder ham tilstrækkelig velhavende. Da han øjner et mere brilliant part for sin datter, presser han Isabel til at bruge sin indflydelse hos Warburton. Frieriet udebliver, Osmond giver Isabel skylden og burer Pansy inde i den klosterskole, hvor hun gik som barn.

I mellemtiden er den døende Ralph vendt tilbage til England, og da han ligger på sit yderste, vil Isabel være hos ham. Osmond modsætter sig, og Isabel vakler, indtil hans søster, en grevinde af tvivlsom moral, røber for hende, at Pansy i virkeligheden er Mme Merles datter. Deres veje krydses i klosteret på besøg hos deres fælles 'datter', og brikkerne falder på plads for Isabel. Mme Merle, hvem hun har beundret og betragtet som en god veninde, førte hende i sin tid sammen med sin tidligere elsker for sin egen datters skyld.

I England erkender hun sine følelser for Ralph inden hans død. Caspar Goodwood dukker op og forsøger sig igen. Isabel er modtagelig, men flygter fra haven, hvor de

befinder sig, op mod huset. I filmens sidste billeder ser man hendes hånd med vielsesringen ruske i en dør, inden hun vender sig om og kigger i retning af Goodwood.

Her slutter filmen. I romanen opsøger Goodwood Isabels veninde, Henrietta, som oplyser, at Isabel er taget tilbage til Rom. Begge versioner er åbne. Som læser ved man ikke, om Isabel tager til Rom for at genoptage et pro forma ægteskab, for at opløse det og eventuelt befri Pansy fra sin fars manipulationer. For tilskueren til filmen er der yderligere den mulighed, at Isabel vælger et ægteskab med Goodwood.

Det punkt, hvor filmen væsentligst afviger fra romanen, er i en række ordløse erotiske billeder, der ikke har deres modstykke i tilsvarende beretninger eller beskrivelser i teksten. Vi bliver tidligt bekendt med arten af Mme Merles og Osmonds forhold, idet vi ser ham gøre håndfaste tilnærmelser til hende. Ellers er de fleste af de erotiske billeder knyttet til Isabel. Efter at Goodwood første gang har opsøgt hende i Europa, er blevet afvist og har strejfet hendes kind, har Isabel en polygam erotisk fantasi, hvor hun bliver kærtegnet og kysset af sine to forsmåede friere, mens fætter Ralph ser til. Det kan udelukkende forstås, som at de alle tre har vakt lyster hos hende, lyster, som hun må undertrykke for at kunne gå i gang med sit selvrealiseringsprojekt. Ved Ralphs dødsleje kysser Isabel ham på en måde, som viser, at følelserne for fætteren ikke blot er af kusinemæssig art.

I en opgørsscene mellem Osmond og Isabel er han voldsom i en grad, som nærmer sig det sadistiske. Ud over en strøm af tårer udløser det også en hovedbøjning, som viser, at Isabel længes efter et kys, hun ikke får. At blive kysselysten efter det, der er gået forud, kan kun tolkes som masochisme. Filmen fremstiller ikke blot Osmond som mere arrogant og ubehagelig end teksten, men tildeler ham også et strejf af fysisk brutalitet.

Filmen benytter med jævne mellemrum skæve, ekspressionistiske vinkler i situationer, hvor desorientering eller rænker hersker. En af de formidable ting er dens belysninger og brug af locations, dens evne til at skabe atmosfære. I romanen foregår Osmonds frieri til Isabel i en smagløs lejet lejlighed i Rom med tunge, røde draperier, hvormed forfatteren på én gang understreger det sensuelle og falske i situationen. I filmen er scenen henlagt til en af de berømte kirker i Ravenna, og der er indlagt en meget virkningsfuld rekvisit, som ikke forekommer i romanen, en sort-hvid parasol, stribet i koncentriske cirkler. Senere dukker parasollen op igen i den hastige revy over Isabels rejse, som både rummer billeder af ydre scenerier og fra hendes indre rejse. Her roterer den hastigt som en roulette. Parasoller og paraplyer er et ledemotiv i filmens billeder, ligesom dens vekslen mellem sol og regn, lys og skygge.

Isabel, som er sammen med sine venner, kommer i tanke om, at hun har glemt sin parasol i noget, der ligner en krypt. Da hun er nedsteget i dette underjordiske rum, dukker Osmond op out of nowhere, legende med parasollen. Her erklærer han sig på John Malkovichs slæbende, hypnotiserende maner, og Isabel er lige så paralyseret som en mus af en klapperslange. Han kysser hende på én gang intenst og desinteresseret. Scenen er filmens tematiske og visuelt æstetiske højdepunkt. Valget af et gravkammer indikerer, at Osmonds planer med Isabel er obskure og dødbringende. Belysningen, personernes placering i rummet og den sparsomme klipning bidrager sammen til scenens intensitet.

Det liv, Isabel får med Osmond, er som levende død. Filmen er fuld af locations, rekvisitter og atmosfære, som peger på død, masochistens ultimative lod.

I modsætning til de fleste andre af Campions hovedpersoner, har Isabel ikke en doppelgänger gående rundt i kød og blod. Der er veninden Henrietta, der som enlig selverhvervende journalist repræsenterer den emanciperede kvinde, men både i roman og film er hendes væsentligste bidrag at intrigere til fordel for Caspar Goodwood. I filmen er hun ydermere fremstillet som en karikatur.

Isabels doppelgänger bor i hende selv, i splittelsen mellem hendes selvstændighedstrang og den masochistiske fascination af den dæmoniske forfører, Osmond. Denne spaltning kommer til udtryk i filmens hyppige brug af spejle og reflekser, en ikke ualmindelig teknik i litteratur, billedkunst og på film til at vise identitetskonflikter. Jeg har optalt tolv spejl- eller refleksbilleder, dobbeltbilleder af en eller flere personer. Af dem knytter de to sig til Mme Merle og indikerer hendes dobbeltspil. Af de øvrige dobbeltbilleder knytter de otte sig til Isabel og splittelsesmotivet, men også til den indledende voice over, hvor en af de nutidige piger snakker om den udvalgte som et spejl. Det kan opfattes som udtryk for en ulidelig selvoptagethed, men også for en platonisk drøm om at finde sin åndelige tvilling.

Det lykkes jo ikke den stakkels Isabel. En anden måde, hun hyppigt fremstilles på, er som silhuet i modlys, rammet ind af vinduer eller portåbninger, et tegn på hendes tiltagende isolation og mangel på fylde i sit liv.

Religion og sex. I *Holy Smoke* søger hovedpersonen mening i tilværelsen på baggrund af en anden tid, nutiden, og et andet samfundslag, australsk middelklasse og et internationalt set af rejsende og søgende unge. Campion har selv skrevet manuskriptet sammen med sin søster Anna, der også er filminstruktør, og parallelt har de skrevet en roman, som ikke er en novelization, men et selvstændigt litterært værk, som udnytter de muligheder for refleksion, som er svære at udfolde i en film, hvis den ikke skal blive for – litterær. Romanen er fortalt i 1. person, skiftevis fra de to hovedpersoners, Ruth og PJs, vinkel.

Filmens genre er en form for moderne screwball komedie, og selv om billeder og tematik er karakteristisk campionske, er stilen forrykket fra de to foregående films elegance og dæmpede farver og belysninger tilbage til de farvestrålende, kitschede billeder fra *Sweetie*, og også til en konstruktion, der ligner, en middelklassepige i en knirkende kernefamilie bliver betragtet som (temporært) sindssyg.

Ruth opholder sig under en dannelsesrejse i Indien sammen med veninden Prue i en ashram. Hun bliver grebet af guruen Baba og vil blive, mens Prue rejser hjem og opsøger hendes forældre. Især moderen, Miriam, er foruroliget og kalder til familieråd. Det besluttes at lokke Ruth hjem under foregivelse af, at faderen er døende, og at fremskaffe den bedste 'exit counsellor' (4) på markedet. Miriam rejser til Indien, men løgnhistorien om faderen er ikke tilstrækkelig. Først da Miriam selv går i brædderne af panikangst , bøjer Ruth sig.

Hun finder ud af, at faderens sygdom var opdigtet, får et raserianfald, men indvilliger nødtvungent i at deltage i amerikaneren, PJs, program. Han er harmdirrende over, at den australske assistent har fået forfald, og sender bud efter sin kæreste. Men inden hun kommer, bliver Ruth

og PJ anbragt alene i The Half Way Hut i ørkenen på vej til fasterens strudsefarm. Ruth får frataget sine sko, så hun ikke kan flygte.

PJ's normaliseringsprogram tager tre dage, den første med at vinde 'klientens' tillid, den anden med at fjerne hendes/hans rekvisitter, den tredje med sammenbrud og genopbygning. Det er lettere sagt end gjort, især når klienten er så viljestærk som Ruth. Hun benytter de midler, hun har, og et af dem er indsigt i andres svagheder. Ruth forfører PJ, der trods sit machoimage yder en elendig præstation. Dagen efter, ifølge programmet den sidste, dukker Ruths brødre op med vedhæng, klædt ud i westerntøj, for at hente hende til en temaaften i pubben. PJ er olmt vidne til hendes udskejelser og haler hende tilbage til hytten.

Om morgenen ankommer PJs kæreste, Carol, som straks lugter lunten, men giver ham en dag til. Den benytter Ruth til hans endelige ydmygelse. Som svar på hans tidligere hånlige bemærkning, "What's the difference between Baba and me? He wears a dress," ifører hun ham ildrød læbestift og kjole. De boller, men morgenen efter laver Ruth et par sandaler og flygter skarpt forfulgt af PJ, stadig i rød kjole. Han frier tryglende til hende og forsøger fysisk at holde hende tilbage. Under håndgemænget kommer han til at slå hende bevidstløs.

Ruths brødre har omsider anet uråd og møder PJ i bil; han siger, at Ruth er stukket af og sender dem tilbage til hytten, mens han selv vil lede efter hende. Ruth, som er anbragt i bagagerummet, vågner og styrter af sted, igen med PJ i hælene. Han tilbyder nu at tage med hende til Indien og blive discipel af Baba. Barfodet, liggende alene og udmattet i ørkenen, har han et syn af hende som indisk gudinde.

Her kunne filmen være sluttet, hvis dens eneste ærinde var at triumfere over latterlige, bedrevidende mandschauvinister. Men den forbarmer sig sammen med Ruth. Da brødrene har indfanget dem begge, foretrækker hun at sidde på ladet af trucken med PJ, frem for at høre på fordømmelserne i førerhuset. Filmen kunne også slutte her med de to i en smuk pietà-situation. Men det kunne forlede tilskueren til at tro, at der kommer et par ud af dem. Derfor får vi en epilog.

Et år senere sender Ruth et postkort til PJ. Hun opholder sig igen i Indien, denne gang med sin mor, som er blevet forladt af sin mand til fordel for sekretæren. De arbejder med dyrebeskyttelse, Ruth har en kæreste, men er stadig søgende. Hun erklærer PJ sin afstandskærlighed. Han svarer hende i en mail, at Carol har tilgivet og bragt ham på fode. De har fået tvillinger, og han er i gang med en roman om en mand, som møder sin hævnende engel.

Filmen har to spor, et grovkornet kammerspil mellem to mennesker, som er lukket inde sammen, og bihistorierne om Ruths familie, som spejler hovedhistorien. Familien, som med list og mild tvang vil presse Ruth ind i folden igen, er ikke specielt bornert eller kedelig. De to brødre er yderst forskellige.
Den bøvede Robbie er gift med den naive, impulsive og frustrerede Yvonne og har to små børn. Tim er mere sleben og bøsse i et fast forhold, hvilket tilsyneladende ikke er noget problem i familien.

Yvonne er træt af Robbie, lægger kraftigt an på PJ, fortæller ham om sine romantiske og erotiske fantasier og giver ham et blow job. Forældrenes forhold er heller ikke for stabilt. På et tidspunkt river Ruth faderens toupé af og afslører samtidig, at han har et barn med sin sekretær. Hun har det tætteste forhold til moderen.

At de to til slut finder sammen i et dyrebeskyttelsesprojekt i Jaipur ligger i forlængelse af Miriams erhverv som hundeklipper og dyrlæge. Katte, hunde og får vrimler omkring i huset. Filmens beskrivelse af familiemedllemmerne i deres kitschede tøj og interiørs er en venlig satire over 'opløsningen af den heteroseksuelle kernefamilie', til trods for at de bor i forstaden Sans Souci.

Temaet homoseksualitet er eksplicit i Tims skikkelse, men ikke i idealiseret form, som det ofte ses på film. Godt nok venter Ruth større forståelse fra Tim end fra Robbie, men når det kommer til stykket, er han lige så emsig efter at få hende afrettet som resten af familien. Homoseksualitet bliver allerede slået an i begyndelsen af filmen i billeder af yndige unge kvinder med armene om hinanden, noget der tilsyneladende tiltrækker Ruth. Senere ses hun i en stærkt erotisk dans med en anden pige, uden at der tilsyneladende er andre end PJ, der tager anstød af det. Kæresten i epilogen er dog af hankøn. Der er et konstant spil i filmen med kønsidentiteter og forklædninger. Seksualitet tages hverken af filmen eller dens personer for en endegyldig, afgrænset størrelse – rettet mod et bestemt køn. Dens egentlige fokus på livets lyster ligger et helt andet sted, i forholdet mellem religion og erotik og i den kønslige magtglidning mellem PJ og Ruth.

Ruths oplevelse af Indiens sanselighed giver sig i første omgang udtryk i en afvisning af mænds forsigtige berøringer i bussen og en kritisk tilskuerholdning til Prues og andre unges uskyldige, heteroseksuelle og euforiske promiskuitet. I anden omgang er det en total overgivelse af hallucinatorisk art til Babas udstråling, demonstreret af farvestrålende, computermanipulerede, overkitschede indiske billeder, svarende til det syn, som PJ senere har af hende selv. Hun tænker på at gifte sig med Baba i lighed med nonners vielse til Kristus. Senere, hjemme i Sidney, må hun forklare sagen for veninderne, der vantro stirrer på hans billede: "It's about love. It's not that literal. Marriage is symbolic. He's marrying everyone".

Tidligere har Stan, den bekendt af familien, som har fundet frem til PJ, foretaget den samme kobling mellem erotik og religiøsitet: "Our minds are a mystery. Why do people believe in God? Why do people believe they are in love?" Kærlighed er i lige så høj grad som religion en trossag, eller kærlighed og tro er ét fedt. Derved adskiller psykiateren Stans lære sig ikke fra Babas. På et bukolisk plan går denne troslære igen i det svar Tims bøsseven giver på spørgsmålet om, hvad han tror på: "Safe sex".

Som forklaring på Babas magt siger Ruth til sin mor: "He is powerful and gentle". Det er den samme strategi, som mange demagoger benytter, og PJ også forsøger at anlægge for at vinde Ruths tillid. Men hun er stærkere end han, og i sin kamp for at vinde overtaget benytter hun udelukkende sex som et magtmiddel, men angrer, da hun hører brødrenes snæversynede fordømmelser. PJ på sin side kommer også på bedre tanker, da hele hans gennemprøvede taktik falder sammen. Ved mødet med en stærk erotisk besættelse er han parat til at underkaste sig de kræfter, han skulle uddrive.

Begge må distancere sig fra deres manipulationer af andre. Epilogen er ikke blot en udglattende happy ending, men en bittersød konstatering af grænserne for indblanding i andres sind, af nødvendigheden af en vis ydmyghed mellem mennesker.

film, *In the Cut* (2003), udspiller sig også i et seksuelt frigjort miljø i nutiden. Den bygger på en roman med samme titel (1995) af amerikaneren Susanna Moore, som har skrevet manuskript sammen med Campion.

Frannie bor i New York, hvor hun er lærer i litteratur og creative writing. Hun har en studerende, som er i gang med at skrive om en eksisterende massemorder. Under et møde med den studerende i en skummel bar ser hun på vej til toilettet en mand få et blow job. Hun ser ikke hans ansigt, men en tatovering på hånden. Da kvinden senere bliver myrdet, bliver Frannie opsøgt af kriminalbetjenten Malloy og konstaterer, at han har den samme tatovering som manden i baren. Alligevel – eller måske derfor – indleder hun et forhold til ham og bliver mere og mere fascineret. Det næste offer bliver Frannies halvsøster, Pauline, som dyrker en ulykkelig forelskelse i en gift læge og er totalt besat af tanker om kærlighed. På et tidspunkt, hvor Frannie er overbevist om Malloys skyld, tager hun sig sammen til at lænke ham i sin lejlighed, mens hun søger tilflugt hos hans partner, Rodriguez. Han tager hende med på en køretur til et lille fyrtårn, hvorfra han fisker, og viser sig at have den samme tatovering på hånden. Han er morderen, men det lykkes Frannie at undslippe og blive genforenet med Malloy, der i mellemtiden har regnet ud, hvem den skyldige er.

Frannie og Malloy har altså begge en doppelgänger, af hhv. masochistisk og sadistisk karakter. De vigtigste afvigelser fra romanen er, at i den oplever Frannie, som er jeg-fortæller, sin egen langsomme død for Rodriguez' hænder, og at Pauline ikke er hendes halvsøster, men en sofistikeret, irsk veninde, som ikke er specielt flæbende. Filmen har altså både mildnet og forstærket tematikken sadomasochisme. Det ville være en *meget* ubehagelig film, hvis den ikke havde andre strenge at spille på.

Frannie er som så mange af de tidligere hovedpersoner hos Campion (en slags) kunstner. Hun sluger nydende teksterne i den kampagne for lyrik, som køres i undergrundsbanen, hun samler udtryk til en slangordbog og samler på ord i almindelighed. Hun erklærer, at slang enten er seksuel eller voldelig eller begge dele, og på Malloys spørgsmål, om det er et job eller en hobby, svarer hun "A passion".

I sin leg med ord ligner hun en af personerne i Virginia Woolfs roman *To the Lighthouse* (1927), Mrs. Ramsay (5). Det fyrtårn, som optræder i filmen, stammer fra Susanna Moores roman, men filmen tilføjer *To the Lighthouse* som en tekst, Frannie dyrker sammen med sine studerende. Virginia Woolf er et feministisk ikon, men var besat af dødsdrift. Frannie er en moderne, selverhvervende kvinde, men samtidig forelsket i en mand, hun tror er sex morder, og i romanen beretter hun ligefrem om sin egen død.

Det er blevet diskuteret i det uendelige, hvad fyrtårnet i *To the Lighthouse* symboliserer. Romanen antyder selv en tolkning:

> The Lighthouse was then a silvery, misty-looking tower with a yellow eye that opened softly and suddenly in the evening. Now James looked at the Lighthouse. He could see the white-washed rocks; the tower, stark and straight; he could see that it was barred with black and white; he could see windows in it; he could even see washing spread on the rocks to dry. So that was the Lighthouse, was it?
>
> No, the other was also the Lighthouse. For nothing was simply one thing. The other was the Lighthouse too. (Virginia Woolf, 1990, s. 177).

Intet er er blot ét. Overført til filmen: ingen kvinde er blot én, blot emanciperet

eller blot underlagt trang til mandlig dominans.

Selv med sine litterære referencer, som nogle måske vil finde prætentiøse, er filmen stadig kvælende i sit - på flere planer - grove frisprog om tabuerede og ubekvemme seksuelle lyster. Det gør den ikke til en dårlig film, men den påklistrede udfrielse fra det forbudte gør det måske. Men inden vi kommer til den, har vi fået en yderst subtil analyse af forholdet mellem køn, magt, sex og sprog og befundet os i en atmosfære fuld af tvetydige betydninger.

Doppelgängere, kunstnere og kvinder på rejse. Et sted i *In the Cut* siger Frannie "I like irony". Det kunne Campion også sige om sig selv. De fleste af hendes hovedpersoner står i et tvetydighedens skær og har svært ved at finde et ståsted i forholdet til det andet køn. De vil ét, men gør ofte noget andet, som strider mod deres egeninteresse. Deraf de mange doppelgängerfigurer, udspaltninger af deres egne mindre hensigtsmæssige sider. To undtagelser er Ada i *The Piano* og Ruth i *Holy Smoke*, som begge målbevidst tager kampen op mod manipulerende omgivelser, som vil forme dem i deres eget billede. Men de har det tilfælles med så godt som alle deres medsøstre i de andre film, at de bliver betragtet som outsidere. Ada har yderligere det fællestræk med en række af hovedpersonerne i de øvrige film, at hun er kunstner. Kunstnerne i Campions film beskæftiger sig alle med de auditive udtryksformer, musik (Ada i *The Piano*), sang (Kelly i *Two Friends*, Sweetie) eller litteratur (Janet i *An Angel at My Table,* Frannie i *In the Cut*). De søger alle et sprog til at udtrykke deres fantasier og lyster. Legen med sproget, verbalsproget eller musikken, er i sig selv lige så lystfyldt som sex, ja, en nærmest erotisk udfoldelse.

Mange vil mene, at Jane Campions produktion i høj grad handler om kvindelig masochisme. Det er tydeligt tilfældet i *The Portrait of a Lady* og *In the Cut,* hvor begge protagonister drages af mænd, som de enten tror eller fornemmer er destruktive. Janet Frames lidelseshistorie i *An Angel at My Table,* hendes passive laden sig behandle, kan ses som en form for masochisme, men en masochisme, der bliver tilbagelagt. Ruths kamp mod PJ i *Holy Smoke* har derimod et svagt anstrøg af sadistisk fryd i triumfen over den nedlagte modstander, en fryd, som erkendes og angres. Kvinderne hos Campion udvikler sig i mangfoldige retninger; mange af dem, Janet, Ada, Isabel og Ruth, er på rejse også i fysisk forstand, borte fra de vante omgivelser. Vi står hverken over for et bundt offerhistorier eller en flok retlinede heroiner, men over for komplekse reaktioner på de valg, et menneske af hunkøn kan stå i. Kvinden har det til fælles med kunstneren som fiktiv figur, at de udtrykker en menneskelig essens, hævet over specifikke sociale roller og funktioner. Kunstner– og/eller kvindeskikkelsen har en universalitet, som er blevet benyttet af mange andre producenter af fiktion end Campion; hun gør det i sin tids ånd så præcist og nuanceret som de bedste.

Noter

1. Såvel mængden af tidsskriftsartikler som bøger om Jane Campion er allerede stor. De eneste, jeg egentlig har benyttet, er Dana Polan og Lise Busk-Jensen.
2. Jf. Dana Polan s. 173-74.
3. James Ivorys Henry James-filmatiseringer alle med manus af Ruth Prawer Jhabvala: *The Europeans* (1979), *The Bostonians* (1984), *The Golden Bowl* (2000).
4. En specialist i at få unge ofre for diverse bevægelser bragt tilbage i den vante gænge.

5. Det er interessant at notere, at Lise Busk-Jensen også bringer *To the Lighthouse* på bane i sin analyse af *The Piano,* "Campions klaver" i Eva Jørholt (red.): *Ind i filmen.* Medusa, 1995, s. 191.

Litteratur

Busk-Jensen, Lise (1995). "Campions klaver", Eva Jørholt (red.): *Ind i filmen.* Medusa.

Campion, Jane (1992). *The Piano.* Bloomsbury.

Campion, Jane og Kate Pullinger (1994). *The Piano.* Hyperion.

Campion, Anna og Jane (1999). *Holy Smoke.* Bloomsbury.

Frame, Janet (1987, opr. 1982). *To the Island. An Angel at My Table. The Envoy from Mirror City.* Paladin.

James, Henry (1997, opr. 1881). *The Portrait of a Lady.* Penguin.

Moore, Susanna (1995). *In the Cut.* Alfred A. Knopf.

Polan, Dana (2001). *Jane Campion.* BFI.

Woolf, Virginia (1990, opr. 1927). *To the Lighthouse.* Hogarth Press.

Near Dark

Aldrig ræd for mørkets magt

Den kvindelige vampyr som seksuel rebel

Af Jonas Varsted Kirkegaard

> En kvindes krop erindrer os om selve livets mysterium."
> William Paul, *Laughing, Screaming.*
>
> Vampyrer er hverken umennesker, ikke-mennesker eller overmennesker; de er slet og ret bare mere i live end de burde være.
> Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves.*

I den populære forståelse af vampyrlegenden er det utvivlsomt de mandlige medlemmer af denne arkaiske orden, som ligger forrest i bevidstheden. Trods det faktum, at kvindelige vampyrer allerede fra 1910, bl.a. i skikkelse af verdens første 'vamp', den mørke og mystiske skuespillerinde Theda Bara, nød stor succes på lærredet, har også de mest populære filmiske repræsentationer af blodsugeren været stilfulde og sofistikerede mænd, mens deres ofre typisk var unge, attraktive kvinder i nedringede munderinger (skønt en rullekravesweater ville være et stærkt sup-

plement til hvidløgsranken og krucifikset).

Som vi skal se, byder fortællingerne om de udøde blodsugere på sex og vold i rigt mål og ofte af ekstrem karakter. Præsenteret i en realistisk kontekst var sådanne udskejelser sandsynligvis blevet søndercensurerede, men fortællinger, som ikke udspiller sig i en genkendelig virkelighed og/eller benytter sig af overnaturlige hovedpersoner er ofte blevet tolket som af samme årsager ikke omhandlende aktuelle forhold og derfor tilladt længere snor. Set fra den litterære og filmiske verdens dydsvogteres perspektiv er dette ikke særlig kløgtigt: Vampyrerne forsøger nemlig i høj grad at fortælle os noget om os selv, snarere end om dem selv, ganske ligesom science fiction-genren handler om menneskeheden og nutiden, snarere end om rumvæsener og fremtiden.

Nærværende artikel vil forsøge at kaste lys over den kvindelige vampyr, vampyrinden, og hendes seksualitet med hendes samtids tro, love og konventioner som baggrund. Gennem tiderne har vampyrlegenden fungeret som en refleksion af menneskets tanker om etik og moral, herunder ikke mindst seksualmoral. Tiderne skifter som bekendt, og med dem seksualmoralen, men vampyren har dygtigt trodset tidens tand, og indtager stadig en fremtrædende plads i vort populærkulturelle rædselskabinet.

At vampyren skulle gå til filmen virker, dens fotogene ydre som vi kender det i dag taget i betragtning, overordentlig oplagt, men forskellen mellem den folkloristiske, centraleuropæiske vampyr, og den, man senere kunne møde på tryk og biografslærredet, er ganske betragtelig. En række ændringer blev foretaget for at fremme dens visuelle appel: Således havde vampyren egentlig kun sine lange hugtænder ved fuldmåne, og dens lange, slanke krop og blege kulør er ligeledes revisioner – faktisk var vampyren fra overleveringerne oftest både opsvulmet og rødmosset! Denne forskønnelsesproces fremelskede dog en farlig sex appeal i vampyrer af begge køn, som sikrede den status af sejlivet og slagkraftigt seksuelt ikon.

Mytologisk baggrund. Ifølge *Den Store Danske Encycklopædi* er nyere folkloristiske studier kommet til den konklusion, at den nutidige vampyr er en relativt sent opstået blanding af følgende fem væsener fra folketroen: Gengangeren, maren, den blodsugende fugl Strix fra antikken, varulven og heksen, som kunne terrorisere menneskene selv fra det hinsides. Men i andre skikkelser kan vampyren spores årtusinder tilbage. Den første kvindelige vampyr er figuren 'Lilit' eller 'Lilith', som blandt andet findes i jødisk mytologi. Hun skulle have været Adams første hustru, men hendes bemærkelsesværdigt progressive ideer om sex og samliv skaffede først hende selv, og derefter hendes modstandere, store problemer på halsen. Liliths despekt for den traditionelle magtfordeling manifesterede sig eksempelvis i hendes krav om at være øverst under seksualakten. På grund af sådanne radikale ytringer blev hun bortvist fra Edens have, hvilket ansporede hende til et omfattende hævntogt mod menneskeheden. I skikkelse af en succubus (en kvindelig dæmon, som parrer sig med sovende mænd) opsøgte hun sine mandlige modstandere, som hun kunne forbande med impotens, ligesom det stod i hendes magt at manipulere med offerets kropsfunktioner. Hendes værste straf var dog at berøve forældrene deres nyfødte, hvorfor også vuggedødsfænomenet er blevet tilskrevet hendes mørke magi.

Der ses her en markant maskulin angst for ikke blot seksuelt og kropsligt kontroltab, men også for en forskydning af magtbalancen kønnene imellem. Et brud på det mandlige monopol på udfarende seksualitet, kunne man sige. Liliths hævntogt kan betragtes som et klassisk tilfælde af 'det fortrængtes genkomst', hvor det ubearbejdede traume vender tilbage og forårsager problemer, som langt overstiger de oprindelige, netop fordi man skød det fra sig. Undertrykkelse er overhovedet et nøgleord i denne sammenhæng.

To sider af samme sag? Helt grundlæggende ses altså et modsætningsforhold mellem vampyrlegenden og kristendommen. Ved første øjekast kan de synes som nat og dag, men lighederne mellem dem er mange og markante. For eksempel:

Jesus kan ændre form, til f.eks. en fisk eller et stykke brød. Vampyren har samme egenskab, omend præferencen her er flagermusens skikkelse. Kristne forsøger at omvende andre mennesker til deres livsstil, det samme gælder for vampyrer. De deler nemlig også en modvilje mod det jordiske liv, som de opfatter som værende underordnet det evige. Ved indtagelse af 'Kristi blod og legeme' (i form af henh. vin og oblat) loves den troende opstandelse samt dette evige liv – vampyren drikker menneskets blod for at sikre sig udødelighed, og forestillingen om genopstandelse fra graven findes i begge kulturer. Der er også klare ligheder mellem Jesu korsfæstelse og måden, hvorpå man dræber en vampyr – begge involverer at penetrere kroppen med spidse genstande, det være sig søm, sværd eller pæle, for at forvisse sig om ejermandens endeligt. David Pirie bemærker ligefrem, at 'Dracula er Jesus med omvendt fortegn'.

"Jeg drikker aldrig ... vin." I hjertet af begge kulturer finder vi blodet og dets væld af tilknyttede betydninger. I flere religioner ses en kobling mellem blod og identitet; blodet er bærer af sjælen og livets essens, hvilket jo forklarer det forhold, at vampyrens bid kan ændre ikke blot offerets fysiske fremtoning, men også dets psykologiske gestalt.

Særlig prægnant er dog forholdet mellem kvinden og blodet:

> i Kristendommen er blod et fetichistisk objekt, som skal tilbedes. Denne praksis daterer sig tilbage til oldtiden, hvor kvinder udøvede magt gennem deres mystiske og livgivende blødning. Kvinden er den første udøde, den første vampyr. (Dixon, *Christian Blood Lust*)

Kvindens dengang uforklarlige menstruationscyklus, og den ærefrygt, den udløste hos mænd, kan altså meget vel være den egentlige årsag til, at vampyrlegenden overhovedet opstod. To fremtrædende mytologiske figurer, månen og slangen, betragtedes som med kvinden beslægtede størrelser. Månen, fordi den ligeledes følger en cyklus (og desuden symboliserer jomfruelighed), og slangen, fordi den jævnligt foretager hamskifte – også en form for cyklus. Her har vi sandsynligvis forklaringen på vampyrens hugtænder og de to små slangebid-lignende mærker, de efterlader på offerets hals.

Især den kvindelige vampyr og slangens symbolske betydninger synes sammensnoede: I gammeltestamentlig betydning er slangen et udspekuleret og ondskabsfuldt dyr, ofte udstyret med et kvindehoved, hvilket refererer til Eva, som jo lod sig friste af slangen og derefter konsoliderede sin rolle som fristerinde ved at give æblet videre til Adam. Læg hertil, at slangen også er et fallisk symbol, og vi har altså en seksuelt tvetydig, udspekuleret, fristende og hugtandet figur.

Truslen fra 'det Andet'. Julia Kristeva taler i *Powers of Horror* (1982) om 'det abjekte', som hun definerer som det, der ikke "respekterer grænser, positioner, regler" og det, der "forstyrrer identitet, system og orden." Alle de ovenstående bestemmes af den herskende, falliske diskurs, "den symbolske orden". Et vigtigt punkt i denne orden er, at menneskekroppen betragtes som værende afskåret fra dens oprindelige naturlighed og derfor 'perfekt', hvorfor enhver påmindelse herom opfattes som en trussel mod den symbolske orden.

Netop horror-genren kan ses som én stor påmindelse om vores animalistiske oprindelse – her er kroppen nemlig ikke 'perfekt' særlig længe, idet den lækker allehånde væsker, og en essentiel del af vampyrens undergravende potentiale er da også netop, at den minder os om, at vi måske nok er færdige med fortiden, men at fortiden så langtfra er færdig med os.

Vampyren bibringer sit offer, og i særdeleshed hvis dette offer er af hunkøn, frelse og udfrielse fra nutidens plage – den (lyst)undertrykkende, patriarkalske diskurs, som især i den victorianske æra fastlåste kvindens identitet i en række rigide roller, som udgjorde en stor del af samfundets ideologiske fundament.

A Walk on the Night Side. I centrum af vampyrlegenden er altså spørgsmål om identitet og ikke mindst seksuel og kønslig identitet – vores såvel som deres. At vampyrerne intet spejlbillede har, tillader jeg mig at 'se' som en indikation heraf. På film varsler spejle eller spejlinger næsten altid identitetstematikker, og ofte er implikationen, at den spejlede person gennemlever en form for identitetsmæssig splittelse. Men i vampyrernes kroppe udspiller sig netop ikke, som i vores, et tovtrækkeri mellem ånd og materie, vidtløftigt ideal og rå realitet, kristendommens flammende formaninger og drifternes evige uregerlighed. Vampyren hviler i sin stilfulde dekadence, og sidder derfor i psykologisk forstand mere sikkert i sadlen (helt så simpelt er det nu ikke, men det vender vi tilbage til).

Et forhold, som underbygger teorien om vampyren som anti-krist er dens stærke aversion mod dagslys. I et religiøst perspektiv kan man sige, at lyset repræsenterer guddommeligt klarsyn, og da vampyrer trods de før omtalte mange ligheder med Jesus så absolut definerer sig i modsætning til den kristne tro og vice versa, skyr de logisk nok solens stråler. I et mere prosaisk perspektiv vidner denne deres omvendte døgnrytme igen om deres lystbetonede livsstil: Deres virke begynder der, hvor gudfrygtige mennesker går til ro for at lade op til endnu en arbejdsom dag. Vampyrer står ikke til ansvar over for arbejdsgivere og deres lejlighedsvise tilknytning til højere, eller måske snarere nedre, magter, djævelen, synes interessant nok mindre frygtsom end menneskenes forhold til Gud. De kan indfri deres egne behov og følge deres lyster straks de opstår, hvilket går durk mod den kristne forestilling om at optjene goodwill gennem flid og afsavn for først i sidste ende at blive belønnet. Vampyrer har masser af tid, men ingen sådan tålmodighed.

Mange rovdyr er desuden natteVæsener, hvilket forlener vampyren med et vist slægtskab med disse skabninger. Derfor også dens hyppige association med ulven, et af mennesket frygtet, kødædende dyr med både brutal råstyrke og næsten atletisk ynde. I den kristne tradition er ulven desuden lammets modsætning og dermed et væsen med diabolske konnotationer. Vampyrens to hugtænder bærer vidnesbyrd om dens animalistiske natur, som

dog kontrasteres af en oftest særdeles kultiveret fremtoning - det er vampyrens seksualdrift, der er dens primære dyriske træk.

Mørket klæder ligeledes vampyrens seksuelle tvetydighed og tolerance; i dagslys er alting umiddelbart identificérbart, men i natten udviskes konturene og med dem også de skarpt definerede kønsroller, som ikke mindst den victorianske samfundsorden var funderet på. I fraværet af kristendommens klare, vejledende lys og moralske absolutter blomstrer menneskesindets dybt rodfæstede kompleksitet op.

In Your Dreams, Baby. Vampyrerne trives, når vores rationelle intellekt slår fra til fordel for en anderledes abstrakt drømmeverden, som unddrager sig den logik, vores vågne tilværelse følger, og som vi derfor ikke selv er herrer over. Følgeligt hænger mareridt eller underlige drømme og natlige vampyrvisitter da også uløseligt sammen; offeret drømmer om overgrebet (typisk ses her en dyrisk metafor, ofte en sort kat), men konstaterer næste morgen, at det var andet end en drøm – for drømme kan jo ikke afsætte bidmærker på halsen. Vampyren kan altså invadere vores bevidsthed, og synes generelt at have en ekstremt veludviklet forståelse for menneskets psykologiske liv med alle dets dulgte lyster og længsler. Måske fordi den engang var som os.

En teori om drømme er jo, at de kan give udtryk for lyster og længsler, vi ikke i vågen tilstand vil kendes ved. Ikke tilfældigt forekommer overgrebet på kvinderne ofte i deres sovekammer, hvorved en vis tvetydighed mellem offerets og overgrebsmandens rolle opstår. For er det ikke den seksuelt uindfriede kvinde, som selv, ved tankens eller underbevidsthedens kraft, sætter sin omvendelse i scene? Der ses desuden en tendens til at dvæle ved overgrebet på kvinden, som oftest omvendes, mens de mandlige ofre har en tendens til end ikke at overleve mødet. Kvinder er altså tilsyneladende mere modtagelige for vampyrens visdom.

I 1890'erne og årene omkring 1970 nød vampyrfiktion med høj frekvens af feminine figurer stor popularitet. Begge disse perioder var tumultariske og havde brændfarlige emner som kvindefrigørelse og homoseksualitet på den offentlige dagsorden. Kønspolitiske nybrud gøder jorden for vampyrlitteratur og –film, fordi disse tekster formår at udtrykke såvel aktuel nervøsitet som fremtidsængstelse.

Draculas fader. Som det vil være mange bekendt, var det den irske forfatter Bram Stoker (1847–1912), som destillerede vampyrlegenden ned i et udødeligt populærkulturelt ikon. I hjertet af det Britiske Imperium, London, skrev han romanen *Dracula*, som udkom i maj 1897, og af mange læses som et subtilt oprør mod den da herskende tanke, at kvinden var lige så fuld af moderlig omsorg, som hun var blottet for seksualdrift. Ifølge David Pirie kan Dracula

> på et symbolsk plan ses som Victoria-æraens undertrykte seksualdrift, som nu bryder ud for at straffe dens undertrykkere - det repressive samfund; en af de mere sympatiske ting, som Dracula gør ved sine fjenders lidet attråværdige koner ... er, at gøre dem sensuelle. (s. 84)

Dog skal det siges, at Stokers roman af andre læses som en systembevarende lektion i, hvilke fortrædeligheder løbske lyster og alternativ seksualitet kan medføre. Bram Dijkstra kalder således i *Idols of Perversity* (1986) *Dracula* anti semitisk og den i det følgende omtalte novelle *Carmilla* for voldsomt kvindefjendsk.

Faktisk giver denne forvirring god mening, idet både Stoker selv – som var en boheme-skikkelse af konservativ slægt – og 1890'erne som årti var splittet mellem nostalgi for en traditionstung fortid og en accelererende nutid, som både betød nye opfindelser en masse (herunder jo filmmediet) og revision af de gamle dyder (1).

Man kan roligt sige, at Stoker tillod kvinderne nye friheder på det erotiske felt, men skam også kulinarisk. Han lader eksempelvis det unge vampyr-offer Lucy fortære et spædbarn, hvilket må siges at være et radikalt opgør med kvindens vante rolle i samfundet, den opofrende og uselviske moder og hustru. Ikke tilfældigt er fem ud af romanens seks vampyrer kvinder. I Carol Senfs læsning har Lucy, i modsætning til romanens stærkeste kvindelige figur, Mina, allerede denne rebelske side i sig, hvorved Dracula blot fungerer som katalysator for allerede eksisterende lyster. En essentiel forskel, idet den antyder stærke, omend skjulte, ligheder mellem dem og os.

Da romanens hovedperson, den traditionelt tænkende Jonathan Harker, møder Draculas tre kvindelige, men ikke synderligt underdanige, med-vampyrer, kolliderer hans artige forestillinger om den feminine krop og psyke med de forhåndenværende fysiske realiteter:

> Der var en bevidst svulstighed, som var både pirrende og frastødende, og da hun lagde hovedet på skrå slikkede hun faktisk sine læber som et andet dyr, til jeg i måneskinnet fik øje på spyttet, som skinnede på de knaldrøde læber og på den røde tunge som den sultent slikkede de hvide, skarpe tænder...jeg lukkede mine øjne i dvask ekstase og ventede – ventede med bankende hjerte. (s. 52).

At Harker føler andet end skræk og rædsel turde være lige så åbenlyst, som at vampyrinde-trioen forbryder sig mod den symbolske orden.

Tod Brownings filmatisering fra 1931 henter ikke mindst sin kraft fra titelrolleindehaveren Bela Lugosis karisma og kameratække. Trods det faktum, at også en mand falder under hans mørke indflydelse, kan filmen ses som et langt tovtrækkeri mellem Dracula, den sexede og okkulte patriark, og hans nemesis Van Helsing, den golde og videnskabelige patriark, med kvinden Mina (Harkers forlovede) som tovværket. Foranlediget af et ulvehyl bemærker Dracula i en tidlig scene til en gæst på sit slot: "Hør nattens børn – sikke en musik, de kan lave!" Ulven er som nævnt også Draculas 'barn', på samme måde som den, han omvender, bliver det. Set fra et victoriansk synspunkt er det primitivt og usømmeligt at udstøde høje lyde i natten, men set fra Draculas er det en kunstart. Ingen lystfornægtende og instinktundertrykkende primitiv-sofistikeret dikotomi her!

Blodbad. En arkefortælling inden for temaet om forbudt feminin selvhævdelse er den om Elizabeth Bathory, en ungarsk grevinde, som i begyndelsen af det 16. århundrede angiveligt slagtede hundredevis af unge bondepiger (en befolkningsgruppe, som generelt trækker det korte strå i vampyrfortællingerne) for derefter at bade i deres blod, som hun tilskrev en foryngende virkning. Så voldsomt blev hendes behov, at hun vendte sig mod sin egen datter, da en lokal afmatning i forekomsten af unge piger satte ind. Dette exceptionelle familiedrama inspirerede siden flere vampyrfilm, og vedholdende rygter vil vide, at Stoker ivrigt skævede til Barthory, da han udfærdigede Dracula-figuren, hvilket forklarer dens mange feminine karaktertræk.

I dette dæmoniske vrangbillede er det altså moderen, som ikke bare suger næring fra sit afkom, men også uden skrupler giver sig hen til en grotesk egoistisk adfærd. Bruges vampyrlegenden her ikke til at udtrykke noget, som stadig idag er forbudt område? Som eksempelvis en moders misundelse på sin datters ungdom og skønhed, ja, måske endog et skjult nag over, at selvsamme datters fødsel afkortede moderens egen ungdom og reducerede hendes fysiske skønhed. Sådanne tematikker peger henimod to sejlivede tabuer, som vampyrfortællingerne til alle tider har hintet mod, nemlig kannibalisme og incest. Mere om *foul play* i familiens skød senere.

Når sådanne ekstreme og overskridende handlinger fremstilles i populærkulturen, sker det sjældent uden moralsk helgardering: De blev både forklaret (vampyrens offer var jo ikke længere 'sig selv'), fordømt og endelig hårdt straffet, men det forhindrede ikke læsere af begge køn i diskret at gyse frydefuldt over beskrivelserne af de særdeles ukristelige begivenheder. Denne (seksual)moralske spaltning er altså kendetegnende for menneskene, men netop *ikke* for vampyrerne. De har ingen skam i hverken livet eller døden.

Slyngveninder. Ifølge professor Nina Auerbach var det 20. århundrede, som vi snart vender os mod, og dermed filmens tidsalder, lidt af en deroute for vampyrinden. I hendes vægtige værk, *Our Vampires, Ourselves* fra 1995, argumenterer hun for, at vampyrinden i det 19. århundrede først og fremmest var et kærligt væsen: "De tilbød en intimitet, en homoerotisk samhørighed, som truede de sanktionerede forholds hierarkiske distance." Et sted afskåret fra det drifternes diktatur, som den kristent-patriarkalske diskurs udgjorde, et helle, hvor den kvindelige lyst endelig var fri til at finde sig selv og folde sig ud. De rent praktiske forudsætninger for et sådant frirum var til stede via det faktum, at tætte, fortrolige venskaber mellem kvinder i det 19. århundrede var socialt accepterede.

Her spiller en afgørende forskel mellem vampyrer og andre figurer fra rædselskabinettet ind; vampyrens angrebsmetode er ikke primært voldelig, men har derimod karakter af kærtegn, af omfavnelse, ligesom dens bid kan siges at have karakter af et kys. Resultatet af dette ømme overgreb er da også ofte positivt skildret: Den nyudklækkede vampyrinde er nok blevet tappet, men har tillige fået tilført en mængde rå energi og (sex)*drive*. Denne hendes veloplagthed lader sig så absolut læse som den libido, hun som menneske ikke officielt var i besiddelse af, og vampyrens bid er da også blevet udlagt som metafor for kvindens seksuelle debut, som jo medfører blodtab såvel som 'aktivering' af hende som fuldbyrdet seksuelt væsen – omend der i Victoriatiden netop ikke var meget aktivering over det.

Et essentielt værk er her Joseph Sheridan LeFanus novelle *Carmilla* (1872), som er inspireret af Samuel Taylor Coleridges digt *Christabel* (1816). Carmilla, som egentlig hedder Millarca Karnstein, var ifølge Auerbach selve personificeringen af den for vampyrerne unikke seksuelle generøsitet og desuden en sjældent stærk litterær kvindeskikkelse.

Det kan ikke undre, at LeFanus novelle har fået særstatus blandt lesbiske og læsere andre med hang til seksuelt frisindede vampyrer. Forholdet mellem den 18-årige hovedperson Laura og den – tilsyneladende – jævnaldrende Carmilla er smukt og poetisk skildret. Dets overnaturlige (det viser sig, at kvinden, som kalder sig

Carmilla har været død i 150 år) beskaffenhed til trods, beskrives det som et dybt, selvforglemmende og endda skæbnebestemt venskab. Det skildres også som værende *deres*, idet de mandlige figurer, ikke mindst Lauras sendrægtige gamle far, synes at eksistere i en separat social sfære.

Men Carmilla og Lauras følelsesmæssigt intense forhold har, naturligvis, også en tilsvarende fysisk dimension. Her føler Laura sig splittet mellem frygt og afsky og en stærk(ere) fascination. Det er blandt andet Carmillas heftige temperament og iltre væsen generelt, som udløser denne tvetydige reaktion hos Laura: Hun er simpelthen alt for lidenskabelig til at honorere Victoriatidens dyder, og sin naturlige antipati mod den kristne tro får hun udtrykt ved at råbe ad et begravelsesoptog! Udød som hun end måtte være, er hun, som replikanterne i Ridley Scotts *Blade Runner* (1982), "more human than human", og i modsætning til samfundets støtter er hun tro mod sine lyster og sit begær – "mere i live end hun burde være". Hun benytter en falsk identitet, men er alligevel mere ægte end menneskene omkring hende. Da Laura også tydeligvis er en opvakt ung kvinde, rejser det unægtelig spørgsmålet om, hvorvidt hun vil eller bør affinde sig med tingenes forkrøblende tilstand. Vampyrens psykologiske beskaffenhed bliver således en nagende påmindelse om, hvor dødssygt vi mennesker har indrettet os, hvor langt vi er fra vores fulde potentiale.

At venskabet snart helt bogstaveligt tærer på Lauras ressourcer, kan selvfølgelig virke som lidt af en forbandelse, men den matte tilstand, hun befinder sig i, er ikke just blottet for positive læsninger. Vampyrens mund udgør dens seksualpolitiske brændpunkt: Den forvirrer kønsrollerne, idet den fusionerer det hårde og aflange med det våde og bløde, hvilket vækker mindelser om Freuds fantasifulde forestilling – og gave til radikale feminister – om en *vagina dentata*, en skede med et skarpslebent tandsæt. Et bidsk modbillede på den traditionelle fremstilling af kvindens anatomi som tryg og velkommende, som Freud mente er en i manden naturligt indlejret rædselsvision. Et sted i disse overvejelser befinder sig en ivrigt fortrængt maskulin frygt for egen utilstrækkelighed, ja, måske endog overflødighed, som kun forstærkes ved synet af sammentømrede venskaber blandt kvinder, selv, må man formode, hvis disse er strengt platoniske.

Når Carmilla sænker sine hugtænder ned i Laura, bryder hun altså på Kristevask vis det mandlige monopol på penetration, hvorved Lauras manglende energi jo kunne symbolisere postcoital døsighed – en tilstand, de færreste vil opleve som værende ubehagelig. På et mere romantisk plan peger den fysiske afmatning tilbage mod kærlighedsforholdets altops(l)ugende intensitet, det lægger beslag på hele Lauras væsen. Det fører nok gradvist til hendes død, men via sit blod lever hun jo videre i Carmilla – en morbid-humoristisk variation over en klassisk og yderst positivt valoriseret metafor i den heteroseksuelle amourøse jargon, at 'blive et med sin elskede'. I novellens sidste linie, hvor Carmilla går igen i Lauras sødmefulde dagdrømmeri, synes denne forening på en mere fredsommelig måde at blive en realitet.

Tæger uden grænser. Vampyrinden er primært karakteriseret ved sine seksuelle, ikke sine overnaturlige, kræfter, og det er således i Carmillas krop, ikke i eksterne okkulte påvirkninger, at vampyrismen befinder sig. Men særlig farlig er hun for

det etablerede, fordi hun også helt bogstaveligt har evnen til at forcere dets barrierer: Laura sover for låst dør, men det afholder ikke Carmilla fra hendes natmad. Denne hendes mobilitet håner i særdeleshed den victorianske tradition for 'Separate Spheres', kønnenes adskillelse. Hvor der er lyst, er der vej, og dermed repræsenterer vampyren vor kulturs instabilitet, såvel som dens evige imperfektion.

Mod novellens slutning hører vi om, hvorledes Carmilla under et maskebal bruger sin overvældende charme til at besnære endnu en ung pige. Et maskebal er identitetsforvirring lagt i (troede offeret da) trygge rammer, men Carmilla får Lauras selvbillede til at sitre på en yderst autentisk måde; da hun taler om deres forestående forening, udbryder Laura med en afslørende formulering: "I don't know myself when you look so and talk so.". Senere bliver tematikken om den forbudte kærlighed kvinderne imellem endnu tydeligere: Under et af Carmillas uanmeldte natlige besøg drømmer Laura om et stort "sod-sort dyr, som lignede en monstrøs kat", som går frem og tilbage med "samme ildevarslende rastløshed som et bæst i et bur". Som læser fornemmer man klart, at når sådanne kræfter først slippes løs, kommer det ikke til at gå stille af.

Uddrivelsen. Stille af går til gengæld mændenes uundgåelige opgør med Carmilla – bemærkelsesværdigt stille, faktisk. Hun befinder sig i den for sin art karakteristiske komatøse tilstand i sin kiste, da de udfører den rituelle lemlæstelse af hende, hvilket dermed får et signifikant strejf af fejt overgreb.

Denne i vampyrgenren nærmest obligatoriske sekvens er bristefærdig af symbolik; at en gruppe mandlige samfundsstøtter efter alle forskrifterne gør det af med en kvindelig vampyr, må siges at være en klar eksternalisering af den fremherskende seksuelle doktrins insisteren på at nægte kvinden de følelsesmæssige ekstremer, som vampyrtilstanden alt efter synspunkt forbander eller velsigner hende med. Alternativt sætter vampyrinden sig netop til voldsom fysisk modværge, og udgør dermed også rent kropsligt en modpol til æraens sirlige feminine ideal. Den gudfrygtige vampyrjægers eneste mulighed for penetration af en lidenskabelig og seksuelt selvbevidst kvinde er således uløseligt forbundet med mord og blodsudgydelse, hvilket nok burde kunne kaste et traume eller to af sig.

Af stor symbolsk betydning er også halshugningsritualet, som kan tolkes som en postmortem frelse af vampyrinden: Hovedet er sjælens bo, og sjælen opfattes som den urene og syndige krops modstykke. Ved at skille de to ad, mindes vampyrjægerne således hendes identitet som dødelig, en dydig kvinde med en passiv seksualitet, som kendte og anerkendte sin plads i det patriarkalske samfund, og bortmaner samtidig mindet om den bramfri og dominerende seksualitet hendes tilværelse som vampyr tillod hende at svælge i. Den falliske pæl, som drives gennem vampyrens hjerte, symboliserer den dominerende maskuline seksuelle diskurs' totale intolerance over for anderledes tænkende og følende. Omfanget af brutaliteten vidner dog også om omfanget af frygten for de forandringer fjendens tankesæt og livsstil kan afstedkomme, hvis de får held til at besudle de kristne ditto (et stærkt beslægtet fænomen fra den virkelige verden er her de amerikanske bosætteres 'captivity-rescue'-fortællinger, som afspejlede deres dybe frygt for, at indianernes 'dyriske' seksualitet kunne sætte griller i hovedet på deres kristne kvinder).

Ville en ideologi hvilende i tryg forvisning om sin egen overlegenhed gå til den slags yderligheder? (2)

Hensynet til husarerne. I store dele af den vestlige verden var de sporadiske frihedens vinde, man havde følt op gennem 1960erne ved at samle sig til den storm, som ved årtiets slutning nåede sin fulde styrke. Myten om kvindens passive seksualitet var blandt de første ofre, da intellektuelle sværvægtere som Germaine Greer - som skrev den inflydelsesrige og storsælgende *The Female Eunuch* (1970) om kvindeundertrykkelse i Vesten - trådte i karakter, gik til frontalangreb på den gamle gardes kønspolitik og satte sig for at udforske kvindens sande seksualitet. Vampyrfilmens (mod)reaktion lod ikke vente på sig.

Fra 1970 og fem år frem udkom, delvis som konsekvens af den nyligt slækkede filmcensur, over tyve film, som satte fokus på den kvindelige og oftest også lesbiske vampyr. Med stor iver sattes nu billeder på vampyrlitteraturens mange bizar-erotiske skildringer, og eksempelvis 'blod drivende ned ad nøgne, fyldige bryster' blev snart en kær favorit. I Freddie Francis' *Dracula Has Risen from the Grave* (1968, *Blodsugeren Dracula*) tages skridtet fuldt ud, hvad kvindernes indstilling til deres nye tilværelse som udøde angår – de har ingen kvaler eller indvendinger, blot frydefuld forventing. Nu var sex tilsyneladende noget, man som ung kvinde uden skyldfølelse kunne give sig hen til.

Og dog: Som Auerbach anfører, er Carmilla og hendes fæller på film oftest passive aktører, fordi det næsten altid er et mandligt blik, ofte tilhørende en videnskabsmand, vampyrjæger eller officer, som 'vækker dem til live'. De er dermed blevet til genstande for den mandlige beskuers lyst, hvorfor deres lesbiske fællesskab da også er transformeret til en småpornografisk fremstilling af kvindens seksualitet som værende primært skabt for mandens, ikke hendes egen, fornøjelses skyld. De kvindelige vampyrers utæmmede libido er altså illusorisk – tæmmet er netop, hvad den i mange tilfælde er blevet. I Roy Ward Bakers *The Vampire Lovers* (1970), som har status af filmatisering af *Carmilla* og hvis betragtelige finansielle succes resulterede i talrige lignende produktioner, indhegnes Carmillas seksuelle farlighed på en meget direkte måde, idet hun har en mystisk mandlig mentor (en ultraperifer figur i novellen), som via sit blik og blottede tandsæt udøver en okkult form for kontrol over hende, hvorfor det i novellen fremtrædende feminine frirum her er stærkt indskrænket, ligesom Carmilla heller ikke længere handler på baggrund af sine kropslige lyster og instinkter. Bogens delikate antydninger og tænksomme forhold de unge kvinder imellem går fløjten, ikke mindst fordi Laura knap midtvejs faktisk dør, for så at blive erstattet af Emma, en kvie-øjet og barnagtig skabning. Endelig danner en mandlig vampyrjagers voice-over ramme om fortællingen, hvilket betyder, at vi fra allerførste færd mindes om, at Carmillas innovative seksuelle tiltag ikke vil gå ustraffet hen, at den 'naturlige' orden på voldsom vis vil blive genoprettet.

Tonen i *The Vampire Lovers* er dog hovedsagelig lummer nyfigenhed, men der findes anderledes skingre eksempler. I *Dracula's Daughter* (Lambert Hillyer, 1936) fremstilles titelfigurens seksuelle frisind som en regulær forbandelse. Hun er stadig under sin navnkundige, afdøde faders kontrol, men ønsker brændende at *slippe fri* af den og dermed sin biseksualitet. Et faderopgør, som dog er helt igen-

nem reaktionært, idet filmen stiller med en patriark, som kan tage over, hvis projektet skulle lykkes (hvad det ikke gør – døden bliver hendes 'redning'); en estimeret psykiater, hvis rapkæftede, men loyale, sekretær repræsenterer filmens 'sunde' feminine seksualitet. Andre yndede dæmoniseringsstrategier er en visuel sammenkædning mellem sadistisk vold og lesbisk seksualitet - Joseph Larraz' *Vampyres* (1974) er et vulgært eksempel, Roger Vadims *Et mourir de plaisir* (1960, *Blod og roser*) et mere subtilt - samt at kombinere lesbisk begær med narcissisme, hvorved dette seksuelle alternativ fremstår henholdsvis afstumpet og umodent.

Countess Dracula

Som Andrea Weiss anfører, findes den lesbiske tilskuers kattelem netop i det faktum, at film om biseksuelle og/eller lesbiske vampyrer primært er lavet af og for mænd; de lesbiske aktører virker derfor ikke ægte, de er heteroseksuelt kodede, og kan derfor betragtes som *camp*, idet en hovedingrediens i *camp* er forlorenhed. Ved brug af denne overbærende-humoristiske optik falder filmenes forskrækkede eller direkte fjendtlige syn på fri feminin seksuel udfoldelse sammen.

Sympathy for the Devil. Gennemført reaktionære var periodens vampyrfilm dog ikke: Elizabeth Bathorys monstrøse foryngelseskur er omdrejningspunktet i *Countess Dracula* (1970), som er interessant, fordi den tematiserer en midaldrende kvindes ulykkelige kærlighed til en ung mand. Ulykkelig og umulig, fordi det håndfaste victorianske kønsrollemønster kreerer en fundamental splittelse i kvindens sind, idet hun underkastes en række rigide og gensidigt udelukkende roller, såsom Mor, Elsker og Ven. Erkendelsen af, at den socialt accepterede lyst er lokaliseret andetsteds, driver Barthory ud i hendes afsindige projekt. Relevante tematikker i en tid, hvor mange kvinder stræbte efter at udvide selvbilledet.

Interessant er også *Twins of Evil* (John Hough, 1971), som de smukke og i rent fysisk forstand identiske tvillingesøstre Frieda og Maria lægger legeme til. Mentalt er de dog som ild og vand, med Maria som det autoritetstro dydsmønster og Frieda som den aggressive, egenrådige og, ja, liderlige oprører (et *set-up*, som jo ligeledes lader sig læse som en og samme kvindes dybe mentale splittelse). Friedas begær får snart et mål i den karismatiske Grev Karnstein (en efterkommer af Millarca Karnstein), som er en filmhelt i en filmskurks forklædning. Hans sylespidse sarkasme, flamboyante ondskab og higen efter gennem storladent sindssyge blodritualer at 'nå hinsides kødet' og møde Satan selv gør ham til et uimodståeligt bekendtskab. Han er en lysternes ypperstepræst for en ny og mere fordomsfri generation, og typisk for sin art er Grev Karnstein indbegrebet af stilfuld sofistikation. Vampyren er jo tydeligvis en type, som vi mennesker under andre omstæn-

Twins of Dracula

digheder ville *aspirere* til at ligne. Grev Karnsteins følelsesmæssigt intense natur til trods udstråler han overblik og kontrol, men grundet sin foragt for autoriteter og flokdyrsmentalitet betaler han ikke samme høje pris for disse privilegier som de gudfrygtige, glædesløse mennesker. Vampyrer har lederpotentiale, hvilket da også forklarer deres tendens til at opsøge, influere og manipulere magtfulde personer, typisk adelige. Vampyrer tvivler oprigtigt på, at de sagtmodige skal arve jorden – eller for den sags skyld noget som helst.

Grev Karnstein får til slut sin straf, men det er hul formalia; filmen er på hans side, ligesom den ret åbenlyst inviterer os til at beundre Friedas frihedstrang og irriteres over Marias hyppige klynken, som har ganske andre og kedeligere årsager end søsterens ditto. Den kristne modpol til Grev Karnstein og hans slæng er nok sjældent skildret så usympatisk som her: Maria og Friedas forældre er just omkommet, og deres nye værge, Onkel Arthur (isnende effektivt spillet af vampyrfilmveteranen Peter Cushing), er filmens egentlig sataniske skikkelse. Han og hans kristne broderskab (en klar Ku Klux Klan-allegori) rider om natten ud for at brænde 'syndere' på bålet, og, som Grev Karnstein syrligt bemærker, alle synderne er seksuelt aktive, enlige, unge kvinder (selvsagt bliver forholdet mellem Arthur og Frieda snart ganske anstrengt). Bag denne sygelige fortolkning af kristendommen identificerer filmen ganske vist en sand og kærlig tro, men *Twins of Evil* er alligevel et knæfald

for vampyrernes fyrige seksualitet.

Familiens død og genopstandelse. En forudsætning for kontrol med det kvindelige kønsliv må siges at være kernefamilien og dens traditionelle magtstruktur med patriarken tronende for bordenden. Da Frieda byder Onkel Arthur trods, sendes søstrene tidligt i seng uden aftensmad; en demonstration af hans hidsige fornægtelse af deres modenhed og dennes implikationer. Det bør derfor ikke overraske, at vampyrerne ofte søger at erodere og omstyrte denne maskuline magtbase. Det er heller ikke uden betydning, at vampyrernes ofre har for vane at opsøge deres tidligere familiemedlemmer. Det indikerer en form for hævn for noget ondt, de har påført dem i deres tilværelse som mennesker – eller måske noget rart og lystfyldt, som de ikke har tilladt dem at gøre. Nu vender bordet, idet familiemedlemmet vender tilbage for at opdrage de andre til en ny og mindre restriktiv tilværelse. Igen er vampyren altså et vidnesbyrd om såvel vores fortrængninger som vores magtstrukturers utilstrækkelighed.

I *Taste the Blood of Dracula* (1969, *Dracula får blod på tanden*) indsætter Dracula sig selv som ny autoritetsfigur for en familie, og hans påvirkning af de førhen så apatiske døtre leder en af dem til at slå sin tyranniske far, som havde forbudt hende at se sin kæreste og dermed forsøgt at inddæmme hendes sexliv, ihjel med en skovl. Rendyrket rabiat kvindekamp er denne gestus nu ikke udtryk for, idet hun kælent underlægger sig Dracula i stedet. På samme måde ses ofte en harem lignende gruppe af unge, attraktive kvindelige vampyrer omkring en mere magtfuld mandlig af slagsen. Men vampyrordenen symboliserer en alternativ familie, som stadig tilbyder en markant opbløddning af det hierarki, som fandtes i f.eks. den victorianske model. Derfor var en film som *Taste the Blood of Dracula* lige i tidsånden, og den kan da også siges at ligefrem lefle for den ved at tilskrive Dracula rollen som en slags leder af ungdomsoprøret (omend tanken ikke er urimelig; hippie-bevægelsen og vampyrerne deler en antipati mod kernefamilien, er tilhængere af fri seksualitet og begejstrede for beruselse).

Taste the Blood of Dracula

De udødes trængsler. At anskue vampyrer som de rene, om man så må sige, livsnydere, vil dog være forfejlet, skønt, set fra en gudfrygtig og seksuelt indestængt persons synsvinkel, deres lod kan virke attraktiv. Men deres eksistentielle grundvilkår rummer også kvaler, hvoraf en er det ironiske forhold, at de jo er absolut afhængige af os mennesker og vores blod. Uden et jævnt indtag af denne væske får de voldsomme abstinenser, hvilket bestemt sætter deres aristokratiske urørlighed i relief - og desuden etablerer en direkte lighed med en ganske betragtelig del af menneskeheden. Omvendt kan

The Hunger

man sige, at en så stærk trang vidner om deres status som lystfyldte væsener, og ethvert stærkt behov har jo en sød modpol i opfyldelsen af det. Vampyren når dermed ud i lystlivets ekstremer i langt højere grad end vi dødelige, en pointe med særlig prægnans i den victorianske æra.

Ikke mindst Christopher Lee, som inkarnerede Dracula i hele syv film, tilstræbte at forlene figuren med en stærkt tragisk dimension. Senere, som vi skal se, gik både Kathryn Bigelow og Abel Ferrara linen ud, hvad dvælen ved vampyrtilværelsens omkostningerne angår.

Vampyrinden stod i midt-70'erne i stampe: Publikum var blevet langt sværere at chokere, og hendes nyfundne tjans som afklædt og barmfager fryd for det mandlige øje var blevet triviel. Kedsomheden blev brudt af den kniv, hun i 1980'erne og 90'erne fik på struben.

Lad os afslutningsvis se på tre nyere film, som alle omplanter vampyrlegenden til deres samtid og alle i varierende grad er seriøse og ambitiøse værker. Som så meget andet blev vampyren i 1980'erne nemlig Big Business: Hollywood sugede figuren til sig og relancerede den som ikon for et popcorngnaskende teenage publikum, ligesom dens ufrivilligt komiske konnotationer efterhånden fortrængte dens farlighed.

Alle tiders herskerinde. Tony Scotts *The Hunger* (1983) er i udpræget grad en film af sin tid: Rigere på stil end substans og mere optaget af glat æstetik end af personernes psykologiske liv. Auerbach bemærker korrekt, at vampyrernes elegante overlegenhed denne gang er materiel, snarere end kropslig, hvilket perfekt illustreres ved, at deres hugtænder er afløst af små knive gemt i smykket på deres halskæder. Stoisk sensuelle Catherine Denevue ses i rollen som den biseksuelle, udødelige vampyr-hertuginde Miriam Blaylock, som bor i en opulent lejlighed på Manhattan. For et par århundreder siden satte hun tænderne i en ung mand, John, spillet af David Bowie, som derved opnåede ikke evigt, men dog et markant forlænget liv, ovenikøbet med den sidegevinst at ældningsprocessen er udskudt og begrænset til livets allersidste timer. Det er umiddelbart inden denne Johns udløbsdato, at filmen tager sin begyndelse, hvorved vi altså kan bevidne Bowies lynsnare forfald. For David Bowie er det selvfølgelig, ingen instruktør eller manuskriptforfatter kan neddysse de ekstraordinære metatekstuelle implikationer, der her er i spil. Ganske som vampyrerne har Bowie, eller i hvert fald Bowies persona, fra begyndelsen af sin karriere med frygtløs kompetence blandet farverne på den kønspolitiske palet, men i *The Hunger* får han for en gangs skyld ikke lov at stjæle billedet – faktisk kan man sige, at billedet stjæler ham.

Bowies figur står i taknemmelighedsgæld til Miriam, og er på alle måder den lille i forholdet, hvilket illustreres i en tidlig scene, hvor hun under bruseren i salig selvtilfredshed kører hænderne gennem sit hår, mens Bowie tænksomt betragter hende. Hans blik er så langtfra det gængst maskuline (Bowie er jo trods alt i biologisk forstand en mand) og dominerende, magtbalancen er helt i hendes favør. Ængsteligt stiller han det koncise spørgsmål: "Forever?" og, da hun ikke svarer ham første gang, "Forever and ever?" Det løfte kan hun af gode grunde ikke give. Der er forskel på folk.

The Hunger forlener den for vampyrfortællingerne klassiske styrkeprøve mellem (læge)videnskaben og vampyrordenen med små ironiske twists. Hvor man i eksempelvis Jess Francos ligefremt betitlede *Vampyros Lesbos* (1970) kan møde en psykiater med en hemmelig hang til det okkulte og en lige så hemmelig trang til at tilslutte sig vampyrerne, er det her vampyrerne, som opsøger lægevidenskaben i skikkelse af Dr. Sarah Roberts (Susan Sarandon), som forsker i tidlig ældning. Denne henvendelse kan man roligt kalde et brud med stolte traditioner, men nød bryder alle love, og John mister ethvert anstrøg af *cool*, da han står ansigt til ansigt med sit eget endeligt – han bliver med andre ord helt menneskelig igen. Miriam er heller ikke uanfægtet, men da John er borte, genvinder hun snart fatningen. For at opretholde sin egen eksistens skal hun have fat i et nyt offer, og via lige dele hypnotisk charme og telepatiske egenskaber, seksuelle og overnaturlige kræfter i et effektivt blandingsforhold, drager hun Dr. Roberts til sig. Igen ses her et ironisk forhold – forskeren i ældningsprocessen ledes til den person, som kan udskyde hendes eget fysiske forfald ganske betragteligt. Hermed accentueres atter vampyrernes basale fysiske overlegenhed; de er *built to last* og kan overbærende betragte vi menneskers forsøg på at knække den kode, som ubønhørligt leder til vores endeligt. Og vampyren alene har det i sin magt at frelse os fra denne vores indbyggede forgængelighed, omend kun for hvad der i

deres tidsregning er en stakket stund (at vores sidste hvilested, en muldbestrøet kiste, er deres sengeleje, ligner unægteligt også en latterliggørelse af den frygt for døden, som de fleste mennesker i et eller andet omfang besidder. Hver gang vampyren rejser sig fra den, signalerer det en form for fornærmelse mod menneskeracens primære frygt).

Efter kort tid under Miriams mentale bearbejdning tropper Sarah op ved hendes hoveddør, fremsætter det ærinde, under dække af hvilket hun er kommet, for så at droppe al forstillelse og tilstå: "I don't know why I'm here." Men det gør Miriam; vampyrerne har stadig det, vi mennesker mangler. Ikke blot seksuelt overskud, frihed og tiden på deres side, men også den mystik, som folk som Sarah nok arbejder målrettet på at udrydde, men også underbevidst længes efter at underlægge sig. Splittelse er menneskets lod, hvilket vampyren forstår og forstår at udnytte. Den frister os også til, som Draculas mandlige offer i filmudgaven, at slå personificeringen af vort moderne samfunds dominerende videnskabelige diskurs, Van Helsing, over nallerne og bede ham om at "holde sine beskidte hænder for sig selv" – at holde op med at afmystificere alting. At give sig hen til en vampyr er at give sig hen til mangt og meget, herunder en erkendelse af fortidens ubegribelige indvirkning på nutiden og ens egen ultimative eksistentielle afmægtighed.

Det efterfølgende samleje mellem Deneuve og Sarandon ligner dog, som filmen overhovedet, en ambitiøs musikvideo og en hundedyr reklamefilm i kalkuleret og koreograferet kopulation. Der er ingen løssluppen liderlighed over det, og i lighed med resten af filmen brydes scenen op af en hektisk og distanceskabende klipning. Måske denne sanitære fremstilling af lystlivet skal ses i sammenhæng med den nervøsitet, som tidens nye plage, aids, repræsenterede? Femten år efter at frihedskampen var vundet, havde seksuel spontanitet og hengivelse fået en ny og mægtig fjende, som med grusom ironi aflivede forestillingen om blod som en livgivende væske. Denne gang runger vampyrernes implicitte anklage mod menneskeheden altså noget hult, dersom den lyder på lystafmatning. Det er deres kølige stilfuldhed, som er Scotts ærinde, ikke deres varme venskab, hvorfor *The Hunger* ofte ligner en yuppiefantasi med vampyrer tilføjet som en slags eksotisk elskovsmiddel.

Som følge af filmens noget besynderlige klimaks kommer Miriam endelig af dage, og hendes egenskaber går i arv til Sarah. Auerbach læser dette som et typisk tilfælde af besudling af vampyrernes føromtalte homoerotiske generøsitet, til fordel for en i tidsånden fremherskende individualisme. I *The Hunger* tager tilværelsen som vampyr sig derfor, paradoksalt nok, fattigere ud end nogensinde før.

Vampyrer dør ved daggry. Kathryn Bigelows *Near Dark* (1987) er selvfølgelig særlig interessant, fordi den er blandt de uhyre få vampyrfilm, som er skrevet (dog med mandlig medforfatter) og instrueret af en kvinde. Netop derfor er det forbløffende, at Bigelow i mødet med sin samtids reaktionære strømninger vælger at blotte struben.

Filmen begynder ellers lovende med et genrebevidst glimt i begge øjne: Den brunstige bonderøv Caleb støder et sted i midtvesten på en fremmed, isspisende pige (Jenny Wright), til hvem han kækt bemærker, at han er "dying for a bite" (af hendes is). I et tranceagtigt tonefald gentager hun ordene "bite" og "dying" – de vækker tydeligvis en vis ressonans, og så

ved vi nok, hvad hun er for en. Caleb, som er lidt sløvere i optrækket, får lokket hende med på en køretur, og på hendes befaling stopper de lidt uden for byen for at studere nattehimlen. Det gør Mae, som pigen hedder, i hvert fald, Caleb har en anden og mere jordnær dagsorden. Som i resten af filmen leger Bigelow her med forskellige filmgenrers konventioner, i dette tilfælde den fra amerikanske teenage-film, som foreskriver, at pigen kysk holder den bristefærdige ungersvend hen med øm, romantisk pludren. Calebs platitude "I sure haven't met many girls like you" giver pludselig ny mening. Han har mere ret end han aner, men Mae præciserer hans udtalelse: "No, you haven't met *any* girls like me".

Vampyrens seksuelle tvetydighed er denne gang primært udtrykt gennem Maes drengede fremtoning; hun er, i lighed med lokalbefolkningen, klædt i skjorte og jeans og har dermed ingen fysisk lighed med den klassiske, voluptuøse vampyrinde. Det er et stærkt vidnesbyrd om vampyrernes exceptionelle evne til at indynde sig hos deres menneskelige ofre, at de altid formår at falde i med omgivelserne og kun vække opsigt, når de selv vælger det – de kan altså færdes frit i menneskets indre, såvel som ydre verden.

Kort herefter vil Caleb give Mae en tur på sin hest, men det bliver der ikke noget af, idet vampyren og hesten – som symboliserer to vidt forskellige former for seksuel råstyrke – frastødes som to ens magneter. Hermed er filmens centrale tema, kampen mellem subkulturens værdier og det traditionelle Amerikas ditto, slået an.

Caleb bliver bidt af Mae og ender i selskab med hendes vampyr-venner, under ledelse af en faderlig og karismatisk skikkelse (Lance Henriksen). Umiddelbart efter omvendelsen spørger Caleb Mae, hvad de nu skal foretage sig, hvortil hun svarer: "Anything we want – to the end of time". Det lyder jo unægteligt som lyse fremtidsudsigter, men *Near Dark* bliver herefter en populærkulturel opvisning i, hvorledes Reagans Amerika svinger lassoen og svinebinder samfundets afvigere.

Inden længe føler Caleb en voldsom trang til blod, men hans modvilje mod at slå ihjel viser sig stærkere, hvorfor Mae må made ham fra sine egne vener. Når hans behov ikke dækkes, raver han rundt i en voldsom febervildelse, som datidens publikum umuligt kunne undgå at associere med aids. Denne kobling mellem sygdom og vampyrbid er dog langtfra ny: I Bram Stokers England var aviserne fulde af beretninger, som forbandt sex med kriminalitet og sygdom. Prostituerede, som fandtes i stort antal i de større byer, repræsenterede alle tre dele, ligesom de var en uafrystelig påmindelse om, at den kvindelige seksualitet rummede andet og mere end den officielle visdom lod ane. Frygten for at komme i nærkontakt med en lysten, sygdomsbærende kvinde var ingenlunde udelukkende et fiktivt anliggende.

Fuldvoksne Caleb er altså atter afhængig af en kvindes livgivende væske, ligesom Mae skal opdrage ham til hans nye liv som udød. Men i hælene på vampyrbanden er Calebs far, en resolut individualist rundet af den fede, Oklahoma'ske muld. Det kommer til voldelig konfrontation mellem ham og vampyrerne, men den egentlige kamp udspiller sig i Calebs hjerte – og til syvende og sidst kan han, på grund af sin stærke tro på kernefamiliens mange velsignelser, ikke korrumperes. Kærligheden til hans rigtige familie får overtaget, vampyr-patriarken får et føl, men faldes i ryggen af Mae, som viser sig parat til at ofre alt for at genoprette og forsvare den lille

families liv på prærien. Kvindelig offervilje evner altså at forcere menneske-vampyr skellet, men dette skel er nu heller ikke, hvad det var; Calebs super-far er nemlig i stand til at konvertere både Caleb og Mae tilbage til mennesker igen, ved at indsprøjte sit eget, raske blod i deres årer. Hermed opstår forudsætningerne for et godt, gammeldags heteroseksuelt parforhold, og filmen ender da også med en *freeze-frame* af Caleb og Mae i øm omfavnelse i faderens lade.

Ikke at der denne gang er nogen nævneværdig seksualpolitisk opposition at spore hos vampyrerne, som udover få og vage homoerotiske antydninger abonnerer på parforholds-konceptet, som vi kender det. Det er altså primært en generel outsiderstatus, Mae frelses fra. Vampyrerne gebærder sig som en lovløs bande fra en western-film og deres sadistiske udskejelser, som Bigelows kamera labber i sig, udelukker enhver sympati. Med hjælp fra den retskafne patriark kan Mae genopdrages til en tilværelse som veltilpasset og æbletærtebagende *soccer mom*.

Bigelow gør altså radikalt op med forestillingen om vampyren som en med mennesket åndsbeslægtet ven. De er nu væsener, som vi definerer os i *modsætning* til. Reagans Amerika var ikke stort nok til begge.

En gang til fra begyndelsen. Med Abel Ferraras *The Addiction* (1995) sænker mørket sig for alvor over vampyren. Kathleen (Lili Taylor), en ung filosofistuderende bosat i New York, skubbes en sen aftentime ind i en gyde af en imposant kvinde, som opfordrer hende til – med overbevisning i stemmen – at bede hende om at lade hende være i fred. Da Kathleen forholder sig underligt apatisk, tilføjer den fremmede kvinde hende et voldsomt bidsår på halsen. Ferraras vampyrer er dyrisk aggressive, ikke kælne og kærlige, når de går til biddet. Med Kathleens blod strømmende ned ad hagen kigger kvinden hende i øjnene og siger: "Collaborator".

Bag denne hendes konstatering findes to betydninger: Dels underkaster Kathleen sig mere eller mindre sin overgrebskvindes vilje, hun *collaborates*, og dels refereres til filmens overordnede tema om ondskaben som den samlede menneskeheds forbandelse. *The Addiction* formelig emmer af civilisationshad, og New Yorks gader er næsten udelukkende befolket af misbrugere og særlinge. Ferraras sort-hvide billeder, tilsat en hidsigt insisterende hip-hop lydside, giver indtryk af et samfund på randen til total fortabelse, hvorfor vampyrernes bestialske jagt på menneskestruber ikke synes en egentlig afvigelse, men snarere den logiske følge af en allerede håndgribelig undergangsstemning.

I Kathleens nye tilværelse som vampyr udvikler hun snart en stærk antipati mod konventionel lærdom, ikke mindst den hendes universitet er leveringsdygtig i. Logisk nok beslutter hun at omvende sin filosofiprofessor, og han viser sig da også villig. Faktisk lader mange til at have et slet skjult ønske om at slippe den byrde, det er at være menneske. Som Kathleen føler de tilsyneladende en uafvaskelig lede ved at være del af en race med lig i lasten som jødeforfølgelserne og My Lai-massakren. Hun sammenfatter sit nye menneskesyn i følgende revision af et Søren Kierkegaard-citat: "Kierkegaard havde ret; der er en mægtig afgrund foran os. Men om springet tog han fejl. Der er forskel på at springe og blive skubbet." I sandhed en hård lille perle af sort poesi.

Kathleen og hendes i antal hastigt ekspanderende trosfæller forfægter det synspunkt, at vampyrismen er den højeste

form for erkendelse. Det er oplagt at antage, at den trumfer den konventionelle akademiske, netop fordi den har en markant kropslig dimension og aldrig forfalder til distanceret spekulation. Som hos David Cronenberg findes i kødet en egen form for oplysning, som kan lokkes frem ved alternativ seksuel praksis, i dette tilfælde et orgie. Filmens sort humoristiske højdepunkt indtræffer under Kathleens kandidatfest. Stående ved siden af en meget akademisk udseende ældre herre holder hun en kort tale, hvoraf det fremgår, at hun nu vil indvie gæsterne i essensen af det, hun gennem sin universitetsuddannelse har lært. Herefter går hun direkte efter sin distingverede sidemands strube, hvilket animerer de øvrige tilstedeværende vampyrer til lignende tiltag. Viden bør deles.

Lili Taylor gør en foruroligende og fængslende feminin vampyr. Hendes transformation fra smådeprim universitetsstuderende til dæmonisk dommedagsprædikant er lækkert realiseret. Men hvis vampyrtilværelsen skildres som en udfrielse fra en uhelbredeligt destruktiv menneskehed, er det bestemt ikke en idyllisk en af slagsen. Som titlen mere end antyder, er afhængighedsaspektet denne gang i begivenhedernes centrum; Kathleen bliver snart slave af sit behov for blod, en klar parallel mellem vampyrens og det desperate storbymenneskes afhængighed. Implikationen er, som før, men på en ny måde, at afstanden mellem dem og os er papirstynd – begge lever vi en åndsforladt tilværelse afskåret fra spirituel tilfredsstillelse. Dog kun tilsyneladende, for snart indhenter Ferraras bastante katolicisme begivenhederne, og mod filmens slutning vender Kathleen sig mod den religiøse frelse. Vampyren har intet godt at tilføre menneskeheden, kun Gud kan redde os fra os selv.

Denne pointe cementeres af Kathleens nyfundne, intimiderende mandlige mentor (spillet med vanlig patologisk autoritet af Christopher Walken), en næsten-tørlagt vampyr, som holder en moralsk opbyggelig tale om værdien af afholdenhed for Kathleen. Ved at holde sin egen blodtørst i stram snor oplever han følelsen af frihed, hvilket må siges at være en ideologisk kovending for vampyren. Fra glad og gavmild giver og hedonistisk profet er han nu reduceret til inaktiv smittebærer.

Forever and ever? Under Victoria-æraens stive tro og love var rollen som lysternes rebel anderledes taknemmelig end i dag. Vampyrerne i LeFanus novelle *Carmilla* og i Stokers roman *Dracula* spillede rollen som seksuelle frihedskæmpere og indvarslede diskret den seksuelle revolution. Bi- og homoseksualitet var en naturlig del af deres kultur, men også hele blodrus tematikken fik dem til at fremstå som væsener med stærke lyster, som de uden forlegenhed adlød og endda findyrkede. At de så samtidig fremtræder som kultiverede og dannede, er jo yderligere interessant. Befriet for kristendommens dogmer om synd, skyld og skam kan de leve som sammensatte, og derfor hele, skabninger, have ikke bare hovedet, men også kroppen med – indtil gudfrygtige mennesker med blodig bogstavelighed får held til at ændre på dette forhold.

Vampyr-legenden vidnede om det patriarkalsk-kristne samfunds stærke og stadige frygt for, at deres bolværk mod alternativ livsførsel og fri(ere) seksualitet ikke kunne holde evigt. Senere, da kvinderne som en del af ungdomsoprøret højlydt krævede øjeblikkelige forandringer på det kønspolitiske område, sås i vampyrfilmen

Dracula Has Risen from the Grave

en længsel mod dengang de forstod at holde kæft og skyde kavalergangen frem, omend også en sløret afspejling af den øgede tolerance på feltet. I det tyvende århundredes to afsluttende årtier var vampyrens rolle dog i de her omtalte film mere fordømt fjende end vis ven, hvilket ikke mindst aids epidemiens opståen og de konservative værdiers renæssance forklarer.

Vampyrerne nyder stadig stor popularitet, men har slet ikke samme symbolske

prægnans som førhen. Den seksuelle revolution bed sig fast og sleb tænderne ned på deres undergravende potentiale: I dag er de "blot endnu et billede på seksualitet i en kultur, som i stigende grad er åben over for afbildning af enhver form for seksualitet." (Day, 5) Ja, ofte serveres de som ren gimmick eller letbenet komedie for et blasert, senmoderne publikum. Der findes dog stadig tabubelagte områder, herunder incest og kannibalisme, hvilket burde holde vampyrerne på afstand af fuldbyrdet parodi lidt endnu.

Som Day skarpt bemærker, antog man på Stokers tid, at det at være menneske hang nøje sammen med kontrol over drifterne, hvorfor vampyrhistorierne havde en betragtelig afskrækkende effekt (omend altså ligeledes efter al sandsynlighed at dømme en pirrende). Men i dag, hvor gammeltestamentlig kristendom, store ideologier og forklaringsrammer i øvrigt har lidt alvorlige tilbageslag, er vi blevet mere ydmyge over for spørgsmålet om, hvad det egentlig vil sige at være menneske. Derfor er den stik modsatte forklaring nu mindst lige så accepteret; som menneske bør man udforske og udleve sine drifter, lyster og impulser, hvorved vampyren jo bliver et eksempel til efterfølgelse.

Day kalder afslutningen på det 20. århundrede 'den store affortryllelses tid', og påpeger, at i en sådan tid, hvor tilværelsens magiske dimension er trængt helt tilbage til barndommens territorie, vil menneskenes tørst efter vampyrhistorier heldigvis langtfra være slukket. Nok har deres potens peaket, men vampyrerne vil altid om ikke andet pege tilbage mod en fjern og fascinerende feudal æra fuld af hemmelighedsfulde fællesskaber, obskure ritualer, tågeindhyllede slotte og et befriende fravær af den logik, fornuft og rationalitet, som fastholder vores virkelighed i den funktionelle og fantasiforladte sfære. Når og hvis vampyrernes sidste rest af reel libido ryger, vil vi måske betragte deres legende som endnu et rosenrødt og aseksuelt eventyr i rækken.

Noter

1. Et argument mod en reaktionær læsning kunne være, at en god ven af Stoker, Oscar Wilde, under tilblivelsen af bogen blev retsforfulgt for sodomi. På skrift og på teaterscenen gik Wilde i rette med Victoria-tidens mange forbud og undertrykte længsler, og selv var han relativt åben omkring sin homoseksualitet. Det gjorde ham til et let offer og skulle vise sig fatalt, idet de to års tvangsarbejde, som retssagen mod ham resulterede i, knækkede hans helbred. Han døde tre år efter endt afsoning, blot 46 år gammel.
2. I gyseren *The Exorcist* (*Eksorcisten*) fra 1973, hvor den moderne humanistiske diskurs stiller sig i vejen for pæl-gennem-hjertet-og-af-med-hovedet metoden, udgør uddrivelses-processen over halvdelen af filmen: Pubertetspigen Regan besættes af djævelen, hvilket leder hende til at overskride samtlige kendte tabuer plus et par stykker til, verbalt såvel som fysisk. Hun fremstår dermed som en mandsdomineret (film)verdens ultimative mareridt og antitesen af feminin dyd; en ekstremt liderlig og ekstremt profan skabning, som sågar anvender egne kropsvæsker som skyts mod præsterne, som foretager uddrivelsen. Hermed kan man sige, at vampyren havde givet stafetten videre til næste generation, omend alting ender i from katolsk lyksalighed samt et dydsrestituerende hukommelsestab til vor unge hovedperson.

Litteratur:

Auerbach, Nina (1995). *Our Vampires, Ourselves* The University of Chicago Press

Barber, Paul (1988). *Vampires, Burial and Death* Yale University Press

Carr-Gomm, Sarah (1995) *The Dictionary of Symbols in Western Art* New York Facts on File

Creed, Barbara (1993). *Film, feminism, psychoanalysis* London & New York Routledge

Day, William Patrick (2002). *Vampire Legends in*

Contemporary American Culture The University Press of Kentucky

Dijkstra, Bram (1986). *Idols of Perversity – fantasies of feminine evil in fin-de-siécle culture* Oxford University Press

Dixon, Poppy *Christian Blood Lust and its Manifestation in Vampyre Myths* http://www.postfun.com/pfp/features/98/oct/bloodlust.html

Dundes, Alan (ed.) (1998). *The Vampire* University of Wisconsin Press

Hogan, David J. (1986). *Dark Romance – sexuality in the horror film* McFarland & Company, Inc., Publishers

Hutchings, Peter (1993). *Hammer and Beyond – the British horror film* Manchester University Press

Jones, Stephen (1993). *The Illustrated Vampire Movie Guide* London Titan Books

Keesey, Pam (1993). *Daughters of Darkness – lesbian vampire stories* Cleis Press, Inc.

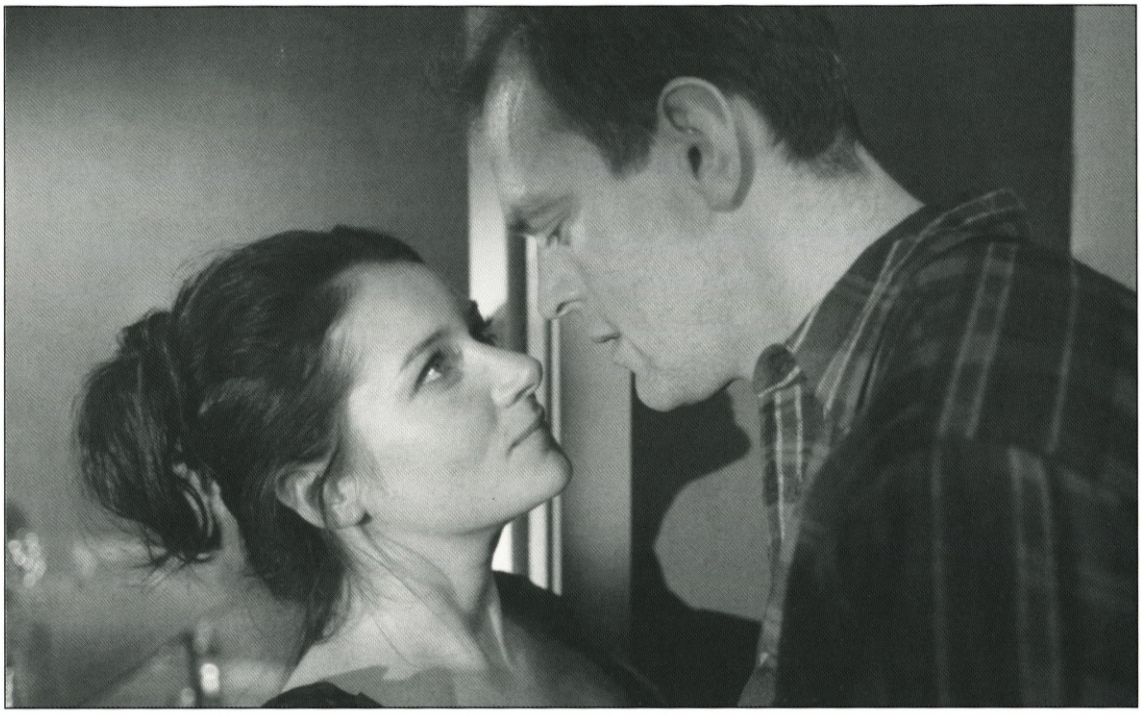
Paul, William (1994). *Laughing, Sreaming* New York, Columbia University Press

Pirie, David (1973). *A Heritage of Horror – the English Gothic Cinema 1946-1972* London and Bedford Gordon Fraser

Senf, Carol A. (1998). *Dracula – between tradition and modernism* New York Twayne Publishers

Weiss, Andrea (1992). *Vampires and Violets* London Jonathan Cape

www.rotten.com/library/cryptozoology/vampires/



Den eneste ene. Stillfoto: Ole Kragh-Jacobsen

Visuel lyst og bløde film

Når kroppens funktioner motiverer følelsesoplevelsen

Af Mette Kramer

Hvorfor foretrækker kvindelige tilskuere "bløde" kvindefilm (melodramaer, romancer og soaps), når genren ofte giver en stereotyp fremstilling af kvinder? Det er et af de paradokser, som opstod med feministisk filmteori. Enten er den kvindelige hovedperson i den såkaldte kvindefilm på jagt efter kærlighed. Eller også er hun stigmatiseret af et skæbnesvangert tab. Næsten altid er hun sensitiv, indfølende og omsorgsgivende på grænsen til det selvopofrende. Hvorfor se de film, når kvindebevægelsen har fortalt os, at de ikke er gode for os? Enten fordi de er uopfindsomme eller ikke leverer et nuanceret billede?

Svaret fra feministisk filmteori har lydt, at kvinder gennem socialiseringen og mediernes påvirkning bliver motiveret til at opdyrke ømme følelser som moderlighed og følsomhed, og at den filmiske konstellation understreger samfundets patriarkalske opbygning af kvinden som passiveret. Hun er sat i scene for mandens lyst,

hvilket fikserer den kvindelige tilskuer i en ukomfortabel position.

Problemet er, at de film, der er politiske korrekte, ikke nødvendigvis er dem, som er personligt tiltrækkende. I iveren efter at betragte film som ideologi har den feministiske filmteori overset hverdagsaspekter. Det er behov, der relaterer sig til "ømme" følelser udviklet gennem evolutionen til at varetage reproduktive formål. Det er spørgsmål som: Hvem skal være far til mit barn? Hvem er det mest hensigtsmæssige valg af partner? Kvinder har særlige følelsesmæssige og kognitive (dvs. det, som angår viden og erkendelse) kompetencer for at forstå denne type spørgsmål. Interessen for ømme følelser er motiveret for at at varetage børnenes interesse ved at give dem de bedst mulige overlevelsesvilkår. Kvinder har dermed en speciel funktionel interesse i de delikate partnervalg. Den bløde filmgenre er i sin tematiske struktur og stilistiske opbygning velegnet til at varetage denne interesse. I det følgende skal vi se, at det der umiddelbart kan ligne et paradoks om kvinders genrepræferencer, er rationelt ud fra et reproduktivt synspunkt.

Partnerpsykologi. Når evolutionspsykologer taler om, at et træk eller en evne er tilpasset, mener de oftest, at funktionerne af et fysisk eller mentalt træk har udviklet en tilpasningsfunktion. Det vil sige, at evnen eller trækket har afpasset sig til at løse et problem, som har været essentielt for vore forfædre og formødre. Det kan være regulering af kropstemperatur, ansigtsgenkendelse, udvælgelse af en partner og så videre. Partnerpsykologi er forbundet med overlevelse og reproduktion og befinder sig som en grundlæggende mekanisme, der skal sikre os balance i vort homøostasesystem. Hvis kroppen konstant søger at få sit fysiologiske og psykologiske "vaterpas" i ligevægt – f.eks. ved at søge relevant information, som kan optimere en reproduktiv fordel – er det oplagt, at der ligger en væsentlig og let tilgængelig informationsværdi i kvindefilm (Sperber & Wilson, 1995). Påvirkning fra dameblade, omtaler i aviser, radio og tv har sandsynligvis været med til at fremme interessen for romantiske populærfilm som Susanne Biers *Den eneste ene* (1). Men det er nærliggende, at der ligger indholdsmæssige årsager bag. En enkel hypotese er, at de bløde film i kraft af genrens vægt på centrale aspekter af den kvindelige psykologi, iscenesætter et relevant scenarium for kvinder.

Kvindefilm inden for den klassiske kanoniske genre rører i højere grad end andre filmgenrer ved de ømme følelser ofte i relation til at knytte absolutte bånd til en partner, et barn, en veninde eller et familiemedlem. Kvindefilm reflekterer desuden over væsentlige partnerpsykologiske dilemmaer. Denne type film iscenesætter således væsentlige aspekter af den gennemsnitlige kvindes psykologiske overvejelser, som vedrører valg før, under og efter partnervalget, og senere når/hvis der er kommet børn. Det er aspekter, der er knyttet til de almene udfordringer, som biologisk og kognitivt har forankret sig som relativt stærkere dispositioner hos kvinder, motiveret gennem kønnenes asymmetriske, hormonelle og biologiske udrustning. De bløde kvindefilm befinder sig inden for den kanoniske fortælling og har dannet paradigmet inden for den klassiske berettermodel (Propp, 1968). Denne type film betoner centrale problemstillinger ved brug af prototypiske mål og standardiserede midler for at nå et slutresultat. Temaet i de bløde kvindefilm handler således oftest om at udvælge,

Terms Of Endearment

overveje og spekulere i partnervalg (midler) med henblik på at skabe et stabilt udgangspunkt for familielivet (målet). Den pragmatiske, kanoniske fortælling kan betone forskellige fremgangsmåder for at nå dette mål lagt ud på en sympatisk person med ideelle karaktertræk eller flere karaktertyper. Den kultagtige soapserie *Sex and the City* – produceret af HBO (1998-2003) og vist på dansk TV3 – leverer f.eks. fire arketypiske partnerstrategier: Firkløveret Carrie, Samantha, Charlotte og Miranda er økonomisk selvstændige og seksuelt frigjorte. Men de søger alle eksklusive partnere og har hver deres måde at optimere sig selv i parrings- og partnervalget. Serien tilbyder dermed forskellige fremgangsmåder/menuer for fire kvindetyper, som på baggraund af hver deres karaktertræk, mål og ambitioner agerer forskelligt for at stille sig bedre – dvs. hvis de socialt, emotionelt og økonomisk via forskellige partnerstrategier skal optimere deres chancer reproduktivt set.

Sex and the City overlader i sin konfronterende stil og sprogbrug ikke meget til fantasien. Serien understreger kvindernes kropslige tilfredsstillelse og ironiske distance til kærlighedskarrusellen. Det klassiske moderlige melodrama som King Vidors *Stella Dallas* (1937) og Douglas Sirks *Imitations of Life* (1959, *Lad andre kun dømme*, 1959), der kan betegnes som hørende under betegnelsen kvindefilm, er mere lidelsesfulde og antydende. Et gen-

nemgående tema i denne type melodramaer er tabet efter partnervalget. Typisk har hovedkarakteren mistet en af sine mest dyrebare relationer og kommunikerer i sin søgen savnet efter den romantiske og moderlige kærlighed. Det er dette ubærlige tab, som har givet kvindefilm, og især melodramaer, den nedladende betegnelse "tårepersere". Navnet er begrundet i den følelsesoversvømmelse, der gennemvæder denne type scener. Tit opstår ophobningen af smerte og medlidenhed som en reaktion på eller som optakt til et forestående tab. Det er oftest tabet af nære relationer til en partner, et barn, en betroet veninde eller en familierelation. Tabet manifesterer sig i denne filmtype som en primært tilbagevendende scene. Det er sandsynligt, at det ubærlige tab netop er blevet en klassiker, fordi den naturlige udvælgelse har udstyret kvinder med dispositioner, der skal sikre børnene optimale betingelser for en fornuftig og tryg opvækst. Tabet af disse nære relationer har historisk set hvilet tungere på kvinder på grund af deres højere grad af forældreinvestering (Campbell, 2002). Motiveringen for at se denne type film vil derfor antageligt forankre sig som mere relevante i de kvindelige tilskuere, fordi smerten ved det mistede reproduktivt set har været højere end for mænd.

Et eksempel på tabet af tætte relationer i forbindelse med partnervalg ses i det romantiske drama *Terms Of Endearment* instrueret af James L. Brooks (1983, *Tid til kærtegn*). Den kræftsyge unge kvinde Emma (Debra Winger) overgiver i en følelsesmættet scene sine børn til sin mor og sin veninde. Det er det mest fornuftige valg, da hendes mand, den uansvarlige akademiker Flap (Jeff Daniels), ikke er opgaven voksen. Det tragiske i scenen ved sengelejet, hvor Emma sminker farve i kinderne for at se stærkere ud, før hun skal sige farvel til børnene, er ikke kun at Emma ved, at hun skal dø ung. Det tragiske er, at Emmas sygdom er kulminationen på de, fra et reproduktivt synspunkt, relativt dårlige valg, hun har truffet. Emma skal dø med erkendelsen af, at det er hendes eget svaghedstegn – hun gennemskuede ikke Flaps kapaciteter som far, før de fik børn – der har plaget hende. Hendes manglende evner som tankelæser og karakter-kender har til en vis grad stillet børnene dårligere, end hvis hun f.eks. havde giftet sig med en anden, mere ansvarlig mand eller havde været mindre ivrig efter, ved først givne lejlighed at kaste sig over Flap for dermed at kunne slippe væk fra sin dominerende mor. Emma kunne også have valgt at realisere sig selv, sin unge alder taget i betragtning, for dermed at stå stærkere, hvis hun skulle blive forladt. Emma har reproduceret sig selv, men hun efterlader sig tre børn. Ingen af dem store nok til at klare sig selv, og den ældste søn tydeligvis skadet af forældrenes skænderier. Når Emma skal sige farvel, ved vi, at hun må dække over Flaps manglende evner samtidig med, at hun skal være stærk nok til at se døden og sine egne fejl i øjnene. Scenen ved sengelejet er indramningen af Emmas valg. Hendes ophobede smerte er vist i en række nærbilleder. Reaktionsbilleder af børnenes og den øvrige familie forstærker den følelsesmæssige situation. Scenen behøver ikke reducere Emma eller tilskuerens engagement til en svag moderlig position som ofte argumenteret af feministisk filmteori. Scenens oprigtighed udløst i disse nærbilleder kan fungere som lærerig refleksion. Den tragiske distance farver det følelsesmæssigt relevante ved scenen og kan få tilskueren til at genkende Emmas dilemma. Refleksionen kan virke opbyggelig som en

slags "værst tænkelige scenario", som kvinder – som vi skal se – har særlige receptive kompetencer for at modtage og dermed en interesse i at se på.

Følelser og handling. Den hollandske psykolog Nico H. Frijda taler om følelserne som processer, der sætter os i en ufrivillig "parat positur" (2000), så vi kan handle for at varetage betydningsfulde situationer. Følelser er praktiske til at fortælle, hvad vi skal gøre i forskellige situationer, f.eks. før partnervalg og moderskabets begyndelse. Følelsessystemet består (simpelt fortalt) af en række funktionelle motivationssystemer, som oftest er gode for os. De er altså funktionelle i deres psykologiske træk. Vækket af visuelle signaler og scenarier, der opleves som relevante, reagerer følelserne som "handlingstendenser". Dette har det funktionelle formål, at følelserne – som en røgalarm – sætter os i stand til at reagere, når det er i vores interesse, f.eks. for undgå fare (frygt), føre arten videre (seksuel lyst), knytte sociale and emotionelle bånd (empati, ømhed). Der er ingen grund til at tro, at funktionelle følelser relateret til reproduktionen ikke kan blive fremmanet af filmen, selvom vores perception kører sideløbende med vort normale følelsesmæssige system og ikke frembringer rigtige babyer, tryghed, eller sikrer tilskueren, at hun får sin idealmand, når hun forlader biografen. Sanseapparatet er ganske vist ikke bygget til at se på film, men filmiske situationer virker aktiverende i sig selv, ofte uden at vi ved af det (Grodal, 1997). Fra et kognitionspsykologisk udgangspunkt (dvs. fra studiet af skabelsen og anvendelsen af erkendelse samt viden) er der ikke forskel på det emotionelle engagement vi har med almindelige mennesker, og det vi har med fiktive personer. Men hvor vi i den virkelige verdens partnerdans må lede efter visuelle signaler – og mange gange må se langt efter særlige reproduktivt ideelle kærester eller reproduktivt relevante scenarier – så udvælger den klassisk fortalte film ofte det visuelle input for os. Den giver, via sin levering af følelsesmæssige informationer, f.eks. om Emmas dilemma, opmærksomheden mod visse elementer, som ikke altid er tilgængelige i den virkelige verden. I den virkelige verden er sorg, som Emma oplever, ofte forseglet. Partnervalg ligeledes tit omgærdet af tavshed og mystik. Som kendere af forelskelsen ved, kræver tilnærmelsen til den udvalgte en forfinet grad af tankelæsning og indlevelse for at sikre sig, at den valgte taktik lykkes. De nådesløse slag vi får i kærlighedslivet, er vi lykkeligvis forskånet for i biografsalen.

Princippet om at hjernen søger relevans kan med fordel suppleres med ny viden fra hjerneskanninger, de såkaldte fMRI tests (2). I et forsøg af neurologerne Bartels og Zeki (2004) blev motivationssystemer i hjernen – gearet hormonelt og biologisk – udløst, når kvindelige testpersoner kiggede på billeder af deres børn og deres kærester. Det er sandsynligt, at filmiske scener, der f.eks. iscenesætter den moderlige kærlighed, kan blive følt som særligt tiltrækkende, fordi de netop opfylder en funktion, som har været essentiel for den menneskelige reproduktion, f.eks. til at sikre tilstedeværelsen af ømhed og nærhed. Både mænd og kvinder producerer f.eks. hormonerne testosteron og progesteron. Men mænd har normalt et højere testosteron-niveau (dvs. koncentration af hormoner) end kvinder. Årsagerne til spredningen af hormonerne på tværs af kønnene er funktionel. Hormoner har specielle opgaver tit relateret til kønnenes biologiske funktioner. Progesteron, der er

dannet i kroppen af kolesterol, produceres f.eks. i størst omfang i kvindens æggestokke og i testiklerne hos mænd. Da progesteron blev opdaget, fik det sin betegnelse, fordi "pro" betyder hjælp og "gesteron" hentyder til graviditet (eng. *gestation*) – altså hjælp før og under graviditet. For nylig har Oliver C. Schultheiss (2004), psykolog fra Michigan Universitetet, foretaget undersøgelser, der viser, at forskellige filmgenrer kan øge forskellige hormonsystemer i mænd og kvinder, der stort set svarer til hormonernes funktionelle rolle hos kønnene. Efter at have set et romantisk drama forblev kvindernes testosteronkoncentration uforandret. Testosteronkoncentrationen faldt derimod hos de mandlige forsøgspersoner. Både kvinder og mænd oplevede, at deres behov for emotionel kontakt – og dermed niveauet af progesteron – blev forhøjet, da de så et romantisk drama. Mænd og kvinder reagerede derimod forskelligt ved nærsyn af en voldsfilm, idet de mandlige testpersoners testosteronkoncentration blev forstærket med op til 30 pct. Omvendt faldt testosteron-niveauet hos høj-testosterone kvinder. Testpersoner med et normalt testosteron-niveau rapporterede ubehag ved de voldelige scener, sandsynligvis fordi de havde det bedst i en mere underdanig rolle.

Naturvidenskabelige resultater kan ikke forklare alle aspekter af tilskueres psykologi eller udpensle, hvordan kulturen og den sociale ramme præger individet i forskellige sammenhænge. Men moderne psykologi, neurologi (læren om nervesystemer) og kognitionsteori kan – ud fra fundamental funktionelle principper – pege på de underliggende kropslige mekanismer og kan dermed være medvirkende til at forstå, hvorfor kvinder og mænd bliver motiveret til at vælge forskellige film. Desuden kan denne type undersøgelser give forklaringer på, hvorfor forskellige persontyper (f.eks. den magtbegærlige, den indlevende og den målrettede type) skulle være specielt interesseret i nogle film frem for andre. Et fornuftigt supplement til socialkonstruktivistiske modeller er således at genlæse kvinders æstetiske præferencer – deres glæde ved specielle typer film – ud fra en funktionalistisk tankegang. Begrebet film + lyst ses dermed som en kropslig disposition i tilskueren, som visse filmiske værker kan fremmane motiveret af hjernens konstante søgen efter relevant information, f. eks til at optimere sig selv i motivationen efter reproduktiv succes. Da hjernen til en vis grad stadig er præget af de mekanismer, der er blevet formet i præhistorisk tid, hvor der ikke var mulighed for prævention og fortrydelsespiller, vil den stadig – dér i filmmørket – have en tendens til at maksimere sin reproduktive fordel. Følelser har gennem evolutionshistorien været hensigtsmæssige for bevidstheden som "etiketter", der farver motivationen og giver den retning, f.eks. aktiveret af særlig iøjnefaldende signaler såsom reproduktiv optimering. Film, der giver hjernen mulighed for en sådan tilfredsstillelse, er derfor priviligerede.

Modsat psykoanalysen ser kognitionsteorien tilskuerens følelsesmæssige oplevelse som en interesseret opmærksomhed mod filmens handling, der har brugbar karakter. Det centrale er, at selv om en psykologisk mekanisme giver irrationel adfærd under filmen – som når en kvindelig tilskuer føler for fremstillinger af blide, fertile og partnersøgende kvinder, der ikke umiddelbart tilbyder et ideologisk acceptabelt billede – kan adfærden godt være rationel i sin funktionelle form, f.eks. ud fra et reproduktivt synspunkt. En sådan tilgang peger på, at biologiske

(kropslige, f.eks. hormonelt motiverede) og neurologiske (neuron = nerveceller har den specielle evne, at de kan kommunikerer med hinanden via impulser) systemer i hjernen ubevidst er med til at bestemme underliggende principper for æstetiske oplevelser. Det kan være væsentlige informationer, der kan give særlig brugbar viden (Ramachandran og Hirstein, 1999). Iøjnefaldende fertile træk som timeglasformen i kvindekroppen giver f.eks. signaler til hjernen om frugtbarhed. Et determineret mål om at finde den eneste ene indikerer dermed anvendelighed for den, der selv søger mage, hvilket sandsynligvis er med til at bestemme, hvorfor standardiserede heltinder fra romantiske film – med ikonet Marilyn Monroe som det mest yndefulde eksempel – vækker interesse både hos mandlige og kvindelige tilskuere. Kvinderne tiltrækkes fortrinsvis af mål og midler. Mændene af de yppige former.

Et spørgsmål om køn. Det klassiske eksempel på kønnets kulturelle konstruktion kom fra den feministiske filmteori, der spirede med kvindefrigørelsen i 1970'erne. Inden for filmteorien blev bevægelsen anført af den britiske teoretiker Laura Mulvey. Man kan sige om Mulvey, at hendes teser er forældede, og at hun overdriver i sin ideologiske bevisførelse. Men hendes berømmelse kom ikke ud af ingenting. Budskabet i det legendariske essay "Narrative Cinema and Visual Pleasure" (2) var politisk timet og veleksekveret. Armeret med psykoanalysens fortolkningsapparat understregede hun, at filmen, særligt den klassiske film, fremmaner en illusion afmålt til at rumme synslysten. I dette samfundsskabte billede bliver kvindekroppen stillet til rådighed som det ultimative seksuelle skue. I denne teori er filmen konstrueret som en refleksion af patriarkatets maskulinisering. Mulveys teser er blevet redefineret siden blandt andet af Mulvey selv. Men selv om det er problematisk at bruge et psykoanalytisk parameter, tillader filmskribenter inden for den feministiske filmkritik sig stadigvæk at teoretisere ud fra dette paradigme. Problemet er blandt andet, at Mulvey og andre radikale feminister undgår at skelne mellem det biologiske *sex* og det kulturelle/sociale *gender*. Således mener de, at kvindens eget køn allerede er tabt på forhånd, idet det uafladeligt skal gøre sig fortjent til en identitet, der som regel konstrueres gennem socialiseringen og den kulturelle påvirkning. Det biologiske køn er bemærkelsesværdigt fraværende. Nu er det ikke sådan, at den politiske gren af feminister, inklusive humanistiske kritikere, ikke kender til hormoner og ømme følelser. Ofte fremtræder følelser som omsorg og intimitet under betegnelsen 'banale følelser', akkurat som ord som 'reproduktion' bliver forbigået som seksualitetens ultimative motivation. De ømme følelser er undgået, fordi de ikke passer ind i det ideologiske program.

Et centralt greb i den politiske feminisme har netop været at fortolke film som ideologi, snarere end at betragte tilskueren ud fra en antagelse om, at hun eller han har et normalt fungerende biologisk liv, der løber ved siden af det sociale og kulturelle forløb. Det er f.eks. nærliggende at tro, at de fleste mennesker – især kvinder – på et tidspunkt vil spørge sig selv, om de skal have børn. Det ideologiske greb har sin forklaring. Det er vanskeligt at tale om at 'dekonstruere' – argumentere imod den typiske Hollywood-films skitsering af kvinder som sensitive væsener ved at foreslå alternativer – hvis man samtidig erkender, at blødere værdier spiller en

rolle i kvinders biologiske liv. Prisen er dog, at en lang række mere enkle forklaringsmodeller fortrænges, og at nye konceptuelle teorier, f.eks. en kombination af filmteori og naturvidenskabelig research, bliver umuliggjort. Mange af de problemstillinger, som kvinder oplever – dilemmaet mellem at prioritere karriere frem for moderskabet, den ømme kærlighed over for den stærke mand, selvrealiseringen frem for tryghed – bliver netop svære at forstå, fordi ingen tør tale om biologi. Det er på tide, at nogen siger ordet reproduktion uden at få dårlig samvittighed.

Funktionalitet. De mest fremtrædende forskelle på kønnenes partnerpsykologi udspringer af de biologiske (kropslige) og neurologiske funktioner knyttet til kønnet, der indskriver sig i sociale og kulturelle ramme som en underliggende disposition. En logisk konsekvens af dette biologiske faktum er, at kvinder givet deres begrænsede fertilitet, sandsynligvis må have livsfaser, hvor spørgsmålet om at få børn er særligt magtpåliggende (4). I de mest fertile livsfaser er det sandsynligt, at de kompetencer, som evolutionen har udstyret den gennemsnitlige kvinde med, får gode betingelser i mødet med de bløde film, fordi den type film tematisk taler mere direkte til relevante kvindebiologiske problemstillinger. Ifølge nyere naturvidenskabelig forskning eksisterer der – udover de kulturelle og socialt fremmanede – enkelte kognitive og evolutionspsykologiske forskelle mellem mænd og kvinder, som det er vanskeligt at se ikke skulle have indflydelse på filmoplevelsen. Omsorgsinstinktet og etableringen af de nære emotionelle og sociale bånd er relativt dybere forankret, biologisk, neurologisk og kognitivt hos kvinder (Campbell, 2002).

Årsagen kan være, at der har hvilet et større pres på kvinder for at udvikle og forfine egenskaber, der vil kunne få dem til at tackle de problemer bedre, som udspringer af deres hormonelle og biologiske indpakning. Sandsynligvis har det reproduktive pres forstærket kvinders raffinerede evne til at sætte sig i andres sted, til at yde omsorg, og til at kunne forudse handlinger, der kunne være i deres favør. En forklaring på den empatiske intuition er, at kvinder har specialiseret sig i andre opgaver end mænd. Kvinder er f.eks. betydeligt bedre til at afkode følelser i et ansigt. Deres indlevelse i andre menneskers situation er bedre, fordi det, der kaldes *theory of mind* – den empatiske tankelæsning – har haft en relativ større overlevelsesmæssig betydning for dem – f.eks. til at læse følelser hos deres børn, til at forudsige en potentiel partners bagvedliggende motiver og fremtidige potentiale som far. Kvindekønnets avancerede evne for aflæsning af følelser er veldokumenteret (Baron-Cohen, 2003). Undersøgelser peger på, at helt spæde pigebørn har flere empatiske egenskaber end drenge. Sådanne resultater gør det svært at argumentere for, hvordan sociale og kulturelle påvirkninger udelukkende skulle præge piger og drenge – og i deres senere liv få kvinder til at foretrække empatiske film som melodramer og romancer, og mænd til at vælge udadvendte, handlingsprægede film (Fischoff, Antonio & Lewis, 1998). Megen af den kritik, der inden for de senere år er kommet f.eks. fra evolutionspsykologien og kognitionsvidenskaben af kønnets konstruktion, har ikke handlet om rigtigheden af, at miljømæssige faktorer f.eks. former kønnets motivation. Den har snarere påpeget, at før sociale og kulturelle påvirkninger kan spille ind, må der eksistere et mentalt beredskab, som kulturen kan bygge på. Den mest logiske forkla-

ring på disse byggesten er, at de er udviklet som en del af vores genetiske arv, der normalt kendes som evolutionen gennem den naturlige udvælgelse (Williams, 1966). Det er uvidenskabeligt ikke at inddrage sådanne intuitive fornemmelser i filmteorien. Især når kvindefilmen ofte bruger empatiske nærbilleder til at understrege følelsesmæssige informationer.

Tosomhed. Teknisk set handler livet i vid udstrækning om beslutninger og handlinger hen imod et mål. Den romantiske forening er et af den slags mål. På tværs af kulturer konstituerer tosomheden og kernefamilien det lykkelige og ideelle eksperiment (Colm Hogan, 2004) gearet af den seksuelle og biologiske fremdrift. Tosomhed er meget andet end sex. Det er hverdag. At leve sammen. Nære ømhed og hengivelse. Være vidne om hinandens hemmeligheder. Få børn sammen. Blive ældre og skabe den livslange alliance til sjælepartneren. Det biologiske drive indskriver sig dermed hurtigt som en universel såvel som en social kondition filtreret gennem samfundets udfordringer.

Hovedkarakteren Sus (Sidse Babett Knudsen) i *Den eneste ene* (1999) er en kvinde i den fertile alder. Udadtil har hun kontrol over tilværelsen. Indadtil er hun en følelsesmæssig rodebutik. Lykke kan Sus få gennem den eksklusive kærlighed: en mand, som vil elske hende på trods af hendes fejl. På den måde kan Sus få ro til at turde blive gravid og leve i social balance med det biologiske drive. Sus er ængstelig for det sædvanlige kvindelige mareridt: at tage på under graviditeten og blive utiltrækkende for at blive ladt i stikken det øjeblik, at hun bliver gravid. Tilmed er hun bange for at blive alenemor, fordi omkostningerne – emotionelt, socialt og økonomisk – er for drastiske for een person. Da Sus endelig overgiver sig og venter sig med ægtemanden Sonny (Rafael Edholm), er lykken kort. Ægtemanden er hende utro. Sus' porøse verden går ned. Undervejs mod målet – foreningen med håndværkeren Niller (Niels Olsen), der kan sikre roen og den faderlige tilstedeværelse til det ufødte barn – møder Sus medgang (søstersolidaritet fra veninden Stella) og modgang (vrede, jalousi, abort). I den proces undergår hun en følelsesmæssig forvandling, der modner hende, og som tilskueren kan se som et idealiseret forløb mod målet, hvor glamouren er fortyndet med den sarkastiske sødme, når Sus og Stella iscenesætter sig selv som håbløse aktanter i jagten på kærlighed.

Sus' søgen efter den eneste ene er ikke kun et udtryk for at indordne sig under patriarkatet, som det ofte er fremhævet af feministisk filmforskning typisk inden for det psykoanalytiske og semiotiske paradigme. Ved at vælge den mest ideelle mand til sine børn, f.eks. en mand som er stabil, kærlig, intelligent, og som både emotionelt, socialt som økonomisk kan hjælpe med børnepasningen og opdragelsen, sætter Sus sig i en bedre reproduktiv position. Et funktionelt perspektiv på Sus' valg kan være at betragte en kvindes søgen efter den eneste ene – og tilskuerens interesse deri – som den rationelle kvindes kræsne kvalitetstestning. Ved at teste for kvalitet stiller Sus sig i en bedre reproduktiv position. Da kvinder historisk har investeret mere vedholdende i deres børn end fædrene, kunne vi logisk slutte, at kvinder som tendens har en væsentlig interesse i spørgsmål, som relaterer til deres reproduktive succes. Mænd tager stadig mere aktiv del i børnepasningen. Deres andel er imidlertid stadig lavere historisk set end kvindernes (Taylor, 2002). Dette betyder ikke, at mænd ikke

også har en interesse i at udvælge moren til deres børn med et kræsent øje. Blot at kvinder generelt har en større reproduktiv interesse i at være omhyggelige på grund af deres relativt højere forældremæssige investering.

Denne relative kræsenhed stammer fra den asymmetriske kendsgerning, at kvindes æg relativt set er færre og mere kostbare end mandens sæd. Selv under de mest optimale forhold kan en kvinde ikke producere nær så mange børn i forhold til antallet af kvinder, som en mand ville kunne inseminere på samme tid. Da formering ud fra et reproduktivt synspunkt er mindre værd, hvis børnene ikke vokser op og selv bliver i stand til at sætte børn i verden, vil en kvinde derfor stå bedst, hvis hun før partnerskabet er indgået og børnene sat i verden, er opmærksom på, hvilke egenskaber en potentiel partner besidder. Ellers risikerer hun at blive konfronteret med de fatale valg, som Emma i *Terms of Endearment*: at overgive børnene til sine nærmeste. Hvis der ingen familie er til at tage sig af børnene kan en kvinde risikere at overlade dem til en tredje, måske ukendt, instans. I præhistorisk tid, hvor der ikke var noget offentligt system, kunne et forkert partnervalg betyde døden for ens børn. Fordi nogle handlinger har spillet en væsentligere rolle for vor reproduktive fremdrift – såsom rationelle og sikre parringsvalg, som kan sikre sunde børn, der bliver store nok til selv at føre arten videre – har hjernen sandsynligvis en større appetit på bestemte scenarier, der på forskellig vis understreger relevante aspekter. Det er denne tematiske relevans, som den populære romantiske film opfylder. Nyere evolutionsforskning peger på, at kvinder generelt stadig vælger deres partnere ud fra om han er stabil, omsorgsfuld, har fast indkomst, og om han udstråler sundhed – altså om manden besidder det, der i evolutionær tale kaldes fitness forøgelse. Det vil sige, om manden kan stille kvinden i en bedre reproduktiv situation ved hjælp af sine ressourcer socialt såvel som mentalt og økonomisk (Buss & Smith, 1995, Symons, 1995). Antageligt må vi gå ud fra, at en gennemsnitlig kvindelig tilskuer til en vis grad indskriver en partners faderlige potentiale i sine overvejelser, når hun ser film, som understreger partnerudvælgelsen. Det er sandsynligt, at hun ved genkendelsen af partnervalget er tvunget til at medtænke den del af reproduktionen som en faktor, fordi hun således vil stille sig selv og sine børn bedre.

Det er bemærkelsesværdigt, hvor mange af de egenskaber, som den prototypiske kvindelige hovedperson leder efter, der matcher de karaktertræk som – i en præhistorisk sammenhæng – ville være fornuftige valg. Ofte handler romantiske film – eller scener i andre typer genrer – om, hvordan heltinden maner de bløde værdier frem i en kejtet, klodset eller lidt for for rå mand. Flere af Howard Hawks' film, som westernfilmen *Rio Bravo* (1959), har ofte en intelligent og bedårende kvinde som Feathers (Angie Dickinson) i den kvindelige hovedrolle. Ved hjælp af styrke, intuition, talegaver og timing får hun gjort helten (John Wayne) en lille smule blødere. I Hawks-komedien *Bringing Up Baby* (1938, *Han, hun og leoparden*) bliver det romantiske pars (Katharine Hepburn og Cary Grant) trængsler og taktikker iscenesat, så de kan få hinanden, f.eks. ved hjælp af forskellige tilnærmelsesstrategier og afvigemanøvrer, som er holdt oppe af en urkomisk dialog, hvor hun/han lærer at omgås hinanden. Mange af de romantike komedier, som Katharine Hepburn blev berømt på – som George Stevens' *Woman Of The Year* (1942, *Årets kvinde*) – handler

på samme måde om, hvordan en kvinde med karriere og et godt udseenede må gå på kompromis for at vinde den udvalgte. De fleste af nutidens romantiske komedier er lavet efter samme formel.

I den psykologiske "parringsleg", som Sus leger i *Den eneste ene* med ægtemanden Sonny, må hun camouflere sig selv. Hun bruger forskellige teknikker for nemmere at omgås ham. Hun iscenesætter f.eks. sig selv som uimodståelig diva og indstuderer sammen med veninden Stella en vidunderlig diva-talemåde for at vinde Sonny tilbage, efter at han har været hende utro. Det kan godt være, at Sus er tiltrukket af den mørke, karikerede italiener, men i det lange løb – dvs. i den idealiserede familierelaterede fortælling, som den populære film opererer med – bliver Sus træt af at lege den sexede og moderlige type. Det er ikke fordi tilnærmelsesteknikkerne irriterer hende. Snarere fordi hun netop opdager, at Sonny er hende utro. Der er således andre potentielle partnere, som Sus kan iscensætte sig selv til ære for, for hvorfor spilde tiden, hvis den sødmefulde taktik er spildt reproduktivt set. Havde Sonny derimod været hende tro, ville Sus sandsynligvis – rationelt set – have fundet sig i flere af mandens hysteriske luner, fordi hun havde en interesse deri. I den populære film er utroskab ikke fader-potentiale. Sonny straffes narrativt med et par slag i ansigtet. Desuden er han ikke den første på operationsgangen til at forhindre, at Sus får en abort. Sus må se sig om igen, hvis hun skal finde manden, som kan give hende den eksklusive alliance.

Blikke. Da Sus møder den eneste ene – håndværkeren Niller (Niels Olsen) – er hun for første gang i filmen tavs. Parrets møde er båret af responderende blikke og et cirkulerende kamera, som bevæger sig om dem i en symbolsk parringsdans, hvor ord og rollespil er overflødige. Inden for den psykoanalytiske tradition er blikket blevet brugt til at beskrive, hvordan den klassiske film producerer et syn, der er gearet til at producere maskulin synslyst og efterlader kvinder passiverede på sidelinien (Mulvey, 1989). Der er imidlertid ikke grund til at tro, at blikket er så snævert. Det er svært at give en enkel beskrivelse af, hvad der på den ene side er et mandligt og på den anden side er et kvindeligt blik. Kvinder og mænd er fælles om blikke og følelser, og nogle filmiske situationer fremkalder forskellige følelser. Der er således blikke, som er funktionelle og praktiske til forskellige formål. Den romantiske kærlighedsfølelse involverer flere komponenter – erotiske, kognitive, emotionelle og adfærdsmæssige. Det er sandsynligvis umuligt at skelne mellem disse. I blik-forsendelsen må vi derfor regne med, at der findes et behørigt sæt af komponenter, som underbygger blikkets funktion afhængigt af konteksten. Visuelle signaler spiller en væsentlig rolle i vækkelsen og den forblivende følelse af romantisk kærlighed. Blikket kan betragtes som en praktisk funktion, der leverer simple men afgørende informationer, f.eks. i det sarte spil mellem mand og kvinde før selve partner- og parringsvalget. Her fungerer blikket som en pædagogisk indramning af handlingstendenser. Ud fra et biologisk perspektiv er seksuel samkvem en bekostelig affære. Når heltinden eller helten i en romantisk film tjekker den udvalgte ud – som Sus og Niller gør det i en gensidige stirren – er det ikke, fordi de udelukkende sublimerer deres seksuelle lyster. Ofte fungerer blikket som en lakmustest. Blikretningen er en måde, hvorpå begge parter sikrer sig, at den anden er et

godt parti. Det vil sige, at en kvinde – modsat det vi ofte hører fra feministisk filmteori – også har en interesse i både at kigge og lade sig se på, i hvert fald hvis hun agter at stille sig selv bedre reproduktivt set (Kramer, 2004). Det er derfor nærliggende, at en kvindelig tilskuer via blikretningen kan bruge filmen til at spotte handlingsmuligheder; teste hvilke strategier, der fungerer, og hvilke der ikke virker i en given situation. Blikket er derfor ikke altid seksuelt motiveret. Seksuelt samkvem kan være udfaldet af blikket mellem mand og kvinde, og er det ofte, men blikket er mere rumligt end som så. Når feministisk filmteori taler om "*desire*" – begær – og "*narrative pleasure*" – filmisk vellyst – er der tale om at indskrænke råderummet for filmforståelsen (Grodal, 2004). Lysten rummer netop et spektrum af motiverende følelser, der kan betegnes som overbygningen på den seksuelle lyst – lysten ved kønsakten.

Det følelsesmæssige bånd mellem to mennesker, som det Sus og Niller oplever, er lige så vigtigt som selve kønsakten, fordi det lægger fundamentet for partnerskabet og kærligheden: kilden til universel sorg og glæde og den reproduktive kilde, der varetager børnenes interesser. Ikke al vellyst i den klassiske filmfortælling er uhensigtsmæssig som hævdet af psykoanalytisk filmteori. Ej heller er glæden, som vi oplever gennem filmens væsen, afstumpet eller neurotisk. Den er ikke nødvendigvis låst fast i uhensigtsmæssige blikke, der følger en kønsbestemt polarisering af henholdsvis passiv/kvindelig og aktiv/mandlig (Mulvey, 1989). Blikket reflekterer en praktisk konsekvens af aktiverende følelser, der er skrevet ind i vor evolutionshistorie. Den reproduktive motivation fungerer i forlængelse af vore perceptuelle evner, og den rationelle lyst til at se på reproduktive aktiverende objekter og protagonister bør derfor indgå i filmteorien som en psykologisk faktor, der er bestemmende for filmæstetikken (Kramer, 2005). For de fleste raske mennesker kommer synslysten ikke fra ødipale eller patriarkalske problemer, som nogle psykosemiotikere vil hævde. Alt andet ville have gjort det vanskeligt for vores præhistoriske formødre og forfædre at foretage rationelle beslutninger om partnervalg. Med perceptionsteoretikeren J.J. Gibson (1979) kan vi sige, at den bløde film via sin tematiske struktur og kommunikerende funktionelle blikretninger gør opmærksom på denne type films anvendelsesmuligheder ("*affordances*"), der især taler til centrale dele af kvinders partnerpsykologi. At de bløde film rummer og anvender ("*affords*") dele af kvindepsykologien udelukker ikke, at tilskueren ikke også indgår i et aktivt og dynamisk samspil med omgivelserne. De bløde kvindefilm er en af de måder, hvorpå tilskueren med flere kognitive og følelsesmæssige fordele kan blive opmærksom på centrale psykologiske aspekter.

Netop blikket understøtter Sus og Niller i deres famlen efter fremtidig lykke. Niller tør give Sus ømme blikke. Han er ikke fyrig og selvsmagende som Sonny. Nillers midtsøgende fleksibilitet – manifesteret i det elementkøkken, som han skal sætte op som holdepunkt for det fremtidige familietableau – illustrerer hans menneskelige egenskaber. Samtidig gør filmen ved udvalget af scener opmærksom på, at Niller er en kærlig og spontan alenefar til den afrikanske adoptivdatter. Filmen signalerer dermed på flere fronter, at han har det, der skal til for at skabe en familie med Sus, som selv har italienerens barn i maven. Ligeledes er netværket af emotionelle og sociale bånd, som Sus opnår ved

at gifte sig med Niller, med til at underbygge den stabilitet, der skal medvirke til at holde Sus' følelsesmæssige yoyo-ture og moderlige frustrationer på afstand. Denne stabilisering får en ekstra dimension med etableringen af den sammenbragte familie: de trofaste venner, Knud (Lars Kaalund) og Stella (Paprika Steen) samt Mulle (Sofie Gråbøl) og præsten (Klaus Bondam), som i filmens slutsekvens danser ud i bryllupsnatten sammen. Den brogede familie af pap-mostre og pap-onkler glider over lærredet som stabile bagstoppere, der kan tage over, hvis den lille ny skulle få brug for det. Filmen overstimulerer dermed den del af vores hjernemæssige struktur, som er udviklet til at varetage reproduktive funktioner. Som sådan er den lykkelige Hollywood-slutning om tosomhed ikke udelukkende et forudsigeligt udfald. Den har den situationelle funktion, at den taler til det reproduktive i tilskueren, som dermed får den narrative slutning, der er med til at opbygge kernefamilietanken. Med det glade budskab, at selv om din biologiske indgang er lav sædkvalitet (som Niller), og du kommer skævt ind på din graviditet (som Sus), kan en mand og en kvinde sagtens, via en række kulturelle og sociale konstellationer, skabe en lykkelig familie.

Træning før partnervalg. Feministisk filmteori er blevet kritiseret for kun at inddrage én emotionstype – begæret (*"desire"*) – selv om film fremstiller forskellige følelser: kærlighed, medlidenhed, jalousi, omsorg, had, angst osv. (Plantinga & Smith, 1999). Dette skal ikke forstås sådan, at alle følelser er hierarkisk placerbare. Følelser glider over i andre følelser. Omvendt er der sandsynligvis enklaver af følelser, oftest kaldet "standard-følelser" – såsom spontane ansigtsudtryk, medfølelse og omsorg – som har fået en primær status, fordi de er biologisk betydningsfulde, formodentlig fordi de har tjent evolutionære formål (Colm Hogan, 2004). Følelser er vigtige elementer i film, selvom ikke alle film inddrager følelser på samme måde. Nogle filmtyper, f.eks. melodramaet har næsten definitivt taget patent på ømhed, nærhed og medfølelse. Andre film, f.eks. skrækfilm, lukrerer på angst, og pornofilm på det anonyme seksuelle møde uden følelsesmæssig kontakt. Det er oplagt at tale om nogle genrer som "kropsgenrer", idet de aktiverer emotioner, der er udsprunget af kropslige funktioner (Williams, 1991). Melodramaer, romantiske film og soaps kan med rette kaldes de primære "mating-genrer", fordi de i deres narrative form aktiverer emotioner, der er udviklet til at varetage reproduktive (*mating* = parring) interesser. Det kan være søgen efter en partner, der kan sikre den faderlige tilstedeværelse og/eller stabile følelsesmæssige og sociale forhold for børnene før selve parringsakten (Kramer, 2005). Denne genrekategori er dermed mere omfattende følelsesmæssigt end pornografi, der kun stimulerer den kropslige tilfredsstillelse.

De filmiske genrebetegnelser følger groft sagt de hovedkategorier af følelser, som har haft den største betydning for vores evolutionære udvikling. Her kunne vi om de ømme følelser sige, at den naturlige udvælgelse har udstyret os med kærlighed for at sikre mandlig tilstedeværelse i børnepasningen, den seksuelle lyst til at varetage reprduktionen, ømheden til at sikre sig, at børnene via en emotionel næring og social tryghed kan vokse op og senere reproducere sig selv. De bløde værdier handler typisk om følelser relateret til medfølelsen, tætte emotionelle fællesskaber, omsorg og kærlighed: allian-

cer, der skal sørge for tryghed, så de nære relationer er sikret. Det er følelsesmæssige motivationsfaktorer – gearet af hormonelle og neurologiske systemer – udviklet gennem evolutionen til at varetage vor reproduktive succes. Til denne enklave af følelser knytter sig fremstillinger, som iscenesætter forskellige situationer, hvor det kvindelige og mandlige træder frem som menneskelige dispositioner i en eller flere filmiske figurer. Selv om visse følelser som f.eks. ømhed dermed kan siges at være prototypiske (standardiserede), er deres forbindelser hurtigt defineret ved et socialt anliggende. De handlingsproblematikker, der vedrører kvindens biologiske funktion, iscenesætter filmen som en social eller kulturel specifik rammefortælling. Det er de prototypiske scenarier, som kvindefilm oftest understreger ved brug af en gennemgående karaktertype: oftest en fertil ung kvinde, der søger stabilitet før børnene er født, eller er passiverede, fordi de sørger over tabet af nære relationer.

Denne type film er karakteristisk ved at skabe mening ved brug af en række gennemgående semantiske elementer (temaer, karaktertyper, nøglescener, plots). Disse elementer understreges og forstørres af stilistiske træk såsom den transparente stil næret af nærbilleder og POV-billeder, som udpeger karakterernes emotionelle responser og personlige udvikling. Som genre er den bløde kvindefilm holistisk. Den tilstræber at vise tilskueren udviklingsmønstre, give overblik og plads for tilskueren til at reagere på karakterernes responser. De taler dermed direkte til de specielle evner i den kvindelige kognition. Nærbilledet er særligt effektivt for at tilskueren kan nå at evaluere og have tid til fornemme en følelse, f.eks. transformationen af udtryksskift i Sus' og Nillers ansigter, da de mødes første gang, eller oprigtigheden bag Emmas sminkede ansigt, før hun skal se børnene og døden i øjnene.

Hjernen er, påvirket af evolutionære udfordringer, udstyret med en række overlevelsesredskaber. Derfor vil en film gøre større følelsesmæssigt indtryk på os, hvis denne handling er relateret til overlevelse, venskab eller seksualitet inden for en narrativ ramme, hvori disse følelser og mulige handlingstendenser griber ind i hinanden (Grodal, 1997). De mekanismer i hjernen, som er udviklet for at varetage reproduktive interesser, kan gennem den simulerende effekt, der ligger i at engagere sig i hovedpersonens mål og handlinger, føles som særligt gunstige, fordi træningen af de aktiverede funktioner har en behagelig effekt. En effekt, der i forsimplede træk kan sammenlignes med en funktionel æstetik – så kvinder i den virkelige verden dermed har nemmere ved at omstille sig til og respondere mere fleksibelt i virkelighedens kærlighedsvalg. Nordmanden Francis F. Steen har sammen med amerikaneren Stephanie Owens brugt børns spontane leg som et eksempel på evolutionens pædagogik, altså at forældre i legen med deres børn udnytter børnenes kognitive evne til forestilling og fantasi (2001). Forældrene træner dermed børnene til at være i stand til på et givet tidspunkt at konfrontere udfordrende fysiske situationer, der kan indbefatte fare. Ved at udfordre de "programmer" i hjernen, der er udviklet til at tilgodese reproduktion, kan kvindelige tilskuere gennem den simulerede film perception udøve disse programmers primære funktion. De bløde film kan dermed betragtes som abstrakte læreprocesser. Filmene kan illuminere centrale aspekter af den kvindelige biologiske evolution for dermed at sætte tilskueren i stand til at varetage den egentlige, primære reproduktive funktion i den virkeli-

ge verden nemmere.

Bio-valg og sociale/kulturelle kompetencer. Ikke al den information, som vi kan hente i filmens verden, er væsentlig. Mange af de oplevelser tilskueren opnår fra de typiske Hollywood-romancer er idealiserede fremstillinger af standardproblemstillinger iscenesat med rollemodeller, der i al deres stilige pragt repræsenterer ideelle reproduktive partnere og afstemte rosenrøde scenarier, som ligger langt fra virkeligheden. Det er op til tilskueren at være i stand til at sortere det uvæsentlige fra, givet de kompetencer hun eller han har. Forskellige aspekter af f.eks. den kvindelige partnerpsykologi bliver fremstillet på film i forskellige kombinationsmuligheder, dersom ikke én fortælling kan tale sig direkte ind til alle tilskuere. For at ramme en nerve – der er specifik nok til at sige den enkelte tilskuer noget og bred nok til at have universel karakter og dermed røre de prototypiske følelser – må spektret af film således iscenesætte et væld af forskellige variationer, som tilskueren kan "*shoppe*" i.

I Jonas Elmers *Monas verden* (2001) bliver en kvindes søgen efter en partner f.eks. fortalt med en række komiske gags for at favne folkeligheden. Filmen handler om Mona (Sidse Babett Knudsen). Hun er bogholder hos en psykopatisk reklameagent. For at overleve skaber hun et fantasiunivers bestående af den mystiske Casper (Mads Mikkelsen) med de sensuelle læber og indianske kindben. Som de fleste smukke helte forekommer Caspers slags kun i modelbureauer eller på lærredet, og i Monas middelmådige mikrokosmos handler partnerstrategien om at konvertere uopnåelige hverdagsdrømme til konkret realitet. Mona må gå på kompromis. Det er den ligefremme Klods Hans-type med den kriminelle fortid som andenrangsbankrøver (Thomas Bo Larsen), som forvandler den snerpede kontormus til en vodkadrikkende russisktalende kvinde. Valget af en kriminel fyr er ikke nødvendigvis den mest rationelle løsning for en kvinde med ben i næsen. Men da *Monas verden* er en romantisk komedie med et plot båret af desperate actionelementer og kostelige pornoscener, er komikken med til at neutralisere det romantiske tilsnit. At det er en antihelt, der får heltinden, åbner op for nye ikke-idealiserede løsninger. Film, som illuminerer centrale aspekter af de bløde værdier og jagten på den absolutte kærlighed, er tidløse eller universelle i den forstand, at de ligger som en fundamental følesesmæssig kondition, som er særlig interessant for kvinder på grund af deres biologiske relevans. Men de kan lanceres sådan, at de enten får en bredere eller mere specifik appel, f.eks. ved at bruge elementer, der henvender sig til ikke-standardiserede tilskuere og dermed åbne op for mere brogede eller kortlunte de partnerstrategier. Den lette soap genre – som *Sex and the City* – leverer f.eks. en poleret ugebladsversion af moderne karrierekvinders reproduktive parringsstrategier før det skelsættende partnervalg. Den henvender sig dermed til en kulturelt specifik gruppe – singlepiger. Det brede spektrum af kvindetyper – og alt det lystige uartige de foretager sig – sikrer på samme måde som *Monas verden*, at mændene også vil kigge med.

Selv om *Sex and the City* begyndte som fire moderne karriere kvinders selvcentrerede projekter om partnerlykke – oftest koncentreret om mange partnere – har serien i sin sjette og sidste sæson (2003) udviklet sig at handle om monogame strategier. Serien sender det signal ud til tilskuerne, at singlekulturen i det individua-

liserede Manhattan betragter seriel monogami som den ideelle fantasi for lykke. Kulturen er med til via en morale at holde styr på biologien i form af at indsætte visse idealforestillinger, f.eks. om ægteskab, kernefamilien og de trygge børnevenlige rammer. Beretninger om partnervalg kan således ses som et tilbud om forskellige reproduktive oplevelser, som især tilgodeser den kvindelige tilskuer med relevante visuelle stimuleringer i henhold til de valg, der f.eks. opstår før og efter børnene er kommet til verden og på forskellige stadier af deres opvækst, i forskellige kulturelle og sociale kontekster.

Forskellige temaer i bløde film og tv serier iscenesætter dermed væsentlige aspekter af moderlighed og partnerpsykologien. Men mens moderlige og søsterlige melodramaer koncentrerer sig om dilemmaer udsprunget af biologien tit i forbindelse med den modne kærlighed og selvrealiseringen, når der er kommet børn, beskæftiger en stor del af de bløde kvindefilm og tv-programmer sig med tiden før partnervalget. Det drejer sig om tilnærmelsen, udvælgelsen, udskillelsen, sammenføringen, forkastelsen, afsavnet og tabet. Som oftest i kvindefilm med partnerudvælgelse som tema fremstilles selektionen enten som proces med forskellige mål, oftest ved at den eneste ene viser sine faderlige kvaliteter. I nogle repræsentationer af sådanne partnerudvælgelses-taktikker er processen længere end andre. I Rob Reiners *When Harry Met Sally* (*Da Harry mødte Sally,* 1989) foregår udvælgelsen over 12 år. En proces, der modner parret, så de indser, hvad de præcis søger efter i et parforhold. I Harold Ramis' *Groundhog Day* (1993, *En ny dag truer*) foregår udvælgelsen – fra den mandlige synsvinkel – over én dag, hvormed tilnærmelsesproceduren til den udvalgte forfines til det eksemplariske. Inden for art filmen lanceres partnerudvælgelsen tit som et veritabelt stilistisk forspil med metafysiske dimensioner for at ramme den lyriske toning og bygge en ekstra oplevelsesdimension på det universelle dreng møder pige plot som i Michelangelo Antonionis *L'Eclisse* (*Ukendte nætter*, 1962) og Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* (*Ifjor i Marienbad*, 1961). Dermed lægges inden for og på tværs af genrer op til forskellige problemer, udfordringer og stemninger manet frem af biologien og formet af den kulturelle ånd drejet over det samme uuopslidelige tema om tomsomhed.

I hvor høj grad de biologiske og/eller de sociale og kulturelle dispositioner påvirker tilskueren, afhænger af den enkelte tilskuer givet hendes eller hans byggesten, oplevelser, kompetencer og behov. Hvilke valg hun eller han træffer i den enkelte situation er en fortsat forhandling. Der er ingen løsning på, hvad der betyder mest og former valgene – biologien, barndommen, arbejdspladsen, familien, skolen, hjemmefronten. Individer er jo netop individer. Problemet er dog, at biologien har været fortrængt så længe, at det har fikseret filmteorien, så den er ikke er i stand til at reflektere over vigtige aspekter omkring den kvindelige subjektivitet.

Clint Eastwoods romantiske drama *The Bridges Of Madison County* (1995, *Broerne i Madison County*) handler netop om den indre diskussion, der foregår mellem biologisk fremmanede valg og i hvor høj grad de præger sociale og kulturelle sammenhænge. Den sanselige Francesca (Meryl Streep) lever et tilbagetrukket liv på landet i Iowa med sin mand Richard og to større børn. Da fotografen Robert Kincaid (Eastwood selv) stopper op ved gården for at spørge om vej til den overdækkede

The Bridges of Madison County

Roseman Bridge – han skal lave en billedreportage til National Geographic Magazine – må Francesca revidere sit liv. Da hun kort efter, alene i sit eget selskab, åbner sin kjole for at lade vinden afkøle kroppen, åbner hun for den sensualitet hun længe har tilsidesat for at hellige sig familien. Et utal af gange spørger hun sig selv om det forhold, hun udvikler til fotografen, er stærkt nok til, at hun kan sige farvel til familien. Det er det. Men selv om Robert Kincaid fremstår som hendes livs kærlighed, vælger Francesca alligevel familien. Udefra kan valget virke besynderligt. Francescas mand har sin egen fåmælte måde at vise sine følelser på, og som deres samliv er beskrevet, hviler det på vanen. Filmen gør på ingen måder Richard Johnson til en dårlig far eller ægtemand, men noget mangler. Det er slående så lidt familien Johnson taler sammen, og den drømmeriske Francesca møder ingen spirituel samklang på hjemmefronten. Men som hun siger til fotografen natten før han rejser: "Hvordan kan jeg forlade mine børn? Min datter er teenager og skal snart ud på sin første date? Hvis jeg forlader min mand kan jeg ikke foregive hende at være et godt eksempel."

Francescas valg er som alle andre menneskers valg betinget af hvilke andre bestemmende kriterier, der indgår i en given kontekst. Ud fra et reproduktivt perspektiv er Francescas børn på 16 og 17 år voksne nok til at blive passet af faren, og hun ville ikke tilsidesætte reproduktive interesser i så høj grad, som var hun mor til små børn, der ikke kunne tage vare på

sig selv. Usikkerheden omkring nuet og fremtiden er et andet dilemma, der sandsynligvis indgår i hendes partnervalg. Landsbyens sociale nedgradering af en lokal kvindes utroskab er med til at farve Francescas refleksioner. Francesca søger måske netop derfor – efter at hun har fravalgt kærligheden – samværet med kvinden, som byen har stemplet, for at finde et tilladt fællesskab, hvor hun kan fortsætte med at elske Robert. De temaer, som Francesca cirkulerer omkring, handler om funktionen af hendes biologiske køn reflekteret i sætningen: "En kvindes bevægelsesfrihed er begrænset det øjeblik, hvor hun vælger at få børn."

Formodentlig ville valget om at forlade familien have været relativt nemmere for hende i en moderne kontekst, hvor singlekulturen og den frie kvinde er mere normaliseret end i Iowa på landet anno 1965. Havde hun været selvforsørgende eller yngre og mindre livserfaren, stod hun måske anderledes. Det biologiske skisma mellem at varetage egne og børnenes interesser – afspejler sig på film ofte som en kulturel fortælling, sat i en speciel social ramme, der former sig som en forhandling i den enkelte – reflekteret gennem Francescas stemme – og som en ydre konfrontation i mødet med andre mennesker og normer – reflekteret gennem udvalget af scener. Et væld af spørgsmål skriver sig ind i dette skisma, og hvilken vej en person vælger er ikke til at sætte på formel. Hvis vi antager, at mennesket er formet af sociale og kulturelle specifikationer, som udvikler sig ud fra de genetiske byggeklodser, er det svært at sige, hvad der betyder mest for det valg, som Francesca træffer – og hvem der føler sig mest berørt ved hendes historie. Det afhænger af den enkelte, men det er den samklang af neurologiske, kognitive og biologiske teorier, som kan udfordre og supplere de sociale og kulturelle modeller, og forhåbentlig i samspil kan være med til at berige filmforståelsen. Er en kvinde f.eks. i stand til at forsørge både sig selv og barn/børn, kan hun tillade sig at se stort på en mands indkomst, er hun fra en familie, hvor mandens sociale position betyder noget, vil de familiære hensyn sandsynligvis gøre indtryk på hende; har hun manglet tryghed som barn, er hun måske villig til at slække på kravene om en mands råstyrke, hvis han blot kan give hende nærhed. Det er situationen og kompetencerne, der motiverer dispositionen fra biologien til forskellige handlinger. Det har, med rette, været hævdet af flere filmkritikere, at det er overflødigt at vise Francescas voksne børn Michael og Caroline, som guidet af moderens testamente, finder dagbøgerne hvori affæren er beskrevet. Omvendt har dette fortællermæssige greb den mereffekt, at den kvindelige erfaring gives videre og monumentalt får børnene til at indlæse moderens historie i deres eget kærlighedsliv. Hvad hun ikke turde gøre i sit liv på jorden, mens børnene var unge, bliver Francesca husket for i døden.

I Robert Bentons *Kramer vs. Kramer* (1979, *Kramer mod Kramer*) er Joanna (Meryl Streep) splittet mellem at realisere sig selv og være til stede socialt og mentalt for sit barn og ægtemanden. Hun vælger sin egen selvrealisering som den kortsigtede løsning for på lang sigt at blive en bedre mor. Da filmen foregår i New York nærmere nutiden, er Joanna friere stillet end Francesca. Men sønnen Billy er kun fem år, og hun må naturligvis føle et stort moderligt ansvar, da hun låser sig ud af lejligheden med sin ensomme kuffert for at tage elevatoren ned til menneskemylderet, hvor hun anonym og uden bemærkelsesværdige relationer skal begynde forfra –

skabe et nyt liv uden den vanlige sociale og økonomiske tryghed. Måske er Joanna vred på sin mand Ted (Dustin Hoffmann) over hans fornægtelse af familielivet til fordel for sin egen karriere. Noget tyder på, at Ted ikke har haft overskud til se situationen fra Joannas side, og da hun forlader ham, er det for at overleve. Ved at vælge sig selv, nærer hun i et håb om at kunne vende tilbage som et mere fuldendt menneske. I balance og med sin egen karriere, så hun selv kan forsørge sønnen. Afhængig af hvilke aspekter af psykologen Abraham Maslows behovshierarki (1954) – udover de basisbehov – der er påkrævet for at overleve (vand, luft, mad, osv.), forbliver de biologiske og kulturelle/sociale behov for tryghed og omsorg og børneproduktion altid afhængige af, hvilke aspeker, der er væsentlige hos det enkelte menneske for at skabe relativ harmoni.

Retrospektivt. Problemet med at finde forklaringer på kvinders filmlyst udelukkende fra en psykoanalytisk model er blandt andet, at psykoanalysen tilbyder et snæversynet perspektiv på følelserne. Inden for den del af filmteorien, som Mulvey indskriver sig i, den freudianske og lacanianske forståelse, er motivationen til at se på film relateret til ubevidste følelser. Det symbolske greb – at betragte filmkarakterens og tilskuerens parallelle syn ud fra ubevidste især mandlige lystfulde fantasier om kvindekroppen – skaber et forældet indblik i følelsessystemet. Desuden udelukker det en lang række grundlæggende emotionstyper, som afskærer os for at forstå vigtige komponenter af den kvindelige psykologi. Forsimplet kan vi sige, at psykoanalytisk filmteori ser tilskueren som et resultat af, at tilskuere oplever eller erindrer barndommens traumatiske hændelser, eller at vi sublimerer et fortrængt begær over på filmlærredet. Denne model følger Freuds forestillinger om repræsentationer som noget dysfunktionelt – en erstatning for den ægte vare forløst i mødet med fiktionens blikke. Den lacanianske udgave er ikke fikseret på barndommens traumer. Snarere på hvordan barndommen betinger måden, hvorpå hændelserne fra dengang vi var små, opleves i det videre livsforløb. Attraktionen ved at se film bliver dermed fortrinsvis tilskrevet en række negative, lettere sygelige betydninger, som er udsprunget af en uvidenskabelig tilgang til følelserne (LeDoux, 1997). Det er ikke alle tilskuere, som er neurotikere eller har skjulte seksuelle lyster. De fleste biografgængere er velfungerende, sandsynligvis også med et normalt seksualliv og behov for at skabe en familie. Da reproduktive interesser har været den største motivation for vor evolution, virker det uvidenskabeligt, at filmteorien har undgået at inkludere biologien.

Denne artikel ville have været næsten umulig for 10-15 år siden. Årsagen er, at biologien i en kønspolitisk kontekst har været et politisk sensitivt område. Opblødningen er foregået på flere fronter. Opgøret med den såkaldte sociale videnskabsmodel har været altafgørende. Det er svært at se, hvordan sociale og kulturelle modeller skulle kunne være tilstrækkelige til at klarlægge samtlige aspekter af kønnenes æstetiske valg, når samtlige naturvidenskabelige resultater tegner et andet billede. For eksempel har psykologen Simon Baron-Cohen (2003) bevist, at et år gamle pigebørn, allerede har flere veludviklede empatiske egenskaber end drenge på samme alder. Det vil altså sige, at piger allerede på et meget tidligt tidspunkt i deres udvikling har en række færdigheder, der ligger tæt op af de følelsesmæssige

egenskaber, som ofte fremstilles som værende væsentlige motivationer i fremdriften af det melodramatiske og romantiske plot – ofte kropsliggjort af en ofte ung, fertil protagonist. Der er desuden sket et holdningsmæssigt skred inden for den del af videnskaben, der beskæftiger sig med de neurologiske og biologiske strukturer og med, hvordan kønnene på enkelte kognitive og emotionelle områder adskiller sig fra hinanden. Et større antal feminister, fortrinsvis amerikanske psykologer og antropologer, plæderer i dag for en dybere forståelse af kvinders situation. De mener, at før vi kan gøre os håb om at forstå kønskampen og eventuelt ændre udnyttelsen af visse biologiske dispositioner, må vi forstå kvindens evolutionære arkitektur (Campbell, 2002).

Med en funktionel model ønsker jeg ikke at gøre mig til talskvinde for konservative familieværdier. Ønsket er at understrege, at filmteorien har brug for at integrere de nye "retro-feministiske" strømninger for at undgå at misforstå og udelukke relevante aspekter af den menneskelige evolution og perception. Desuden forekommer det umuligt at gøre os håb om at ændre det filmiske udtryk i forhold til den kvindelige repræsentation, hvis vi ikke først kender til biologiske sammenhænge såvel som kulturelle og sociale kontekster. Funktionalitetsmodellen, som jeg har givet et par eksempler på, indleder en diskussion af, hvad der skaber filmlyst. Måske burde vi tale om kvindefilm som en standardudgave af et ur-scenarie, som det er svært at komme udenom, fordi temaet om partnerskab og moderskab indskriver sig i den kvindelige psykologi og erkendelsessystem som en naturlig forlængelse af hendes fysiologiske beredskab. At betragte den bløde genre som en måde, hvorpå kvinder kan få illustreret og trænet deres reproduktive psykologi, betyder dog ikke, at mange Hollywoodfilm i den romantiske og melodramatiske afdeling ud fra et ideologisk synspunkt ikke er nedbrydende for ligestillingen mellem kønnene. De bløde film er snarere attraktive, fordi de tiltaler hjernen i dens nuværende, tilpassede form, der "ser" en fordel ved reproduktiv signalering. Bløde film som *Broerne ved Madison County* kan være særdeles tiltrækkende for kvindelige tilskuere, hvis de via spillet, valget af scener og stilistiske virkemidler evner at komme udover det forudsigelige.

Noter

1. DFI og markedsanalyseinstituttet Vilstrup foretog i 2002 en undersøgelse om interessen for en række aktuelle danske film. Film med et romantisk tilsnit, der handler om bløde emner som *Elsker dig for evigt, En kort en lang, It's All About Love, Se til venstre der er en svensker* og *Jeg er Dina* – blev mest set af yngre kvinder. *Den eneste ene* er ikke inkluderet i undersøgelsen (da den er fra 1999) men filmen ligger i tematik tæt op ad disse "test" film. *Den eneste ene* er valgt som eksempel i denne artikel på grund af dens popularitet. Den blev set i biografen af 840.442 danskere.
2. Neuropsykologer anvender udover tests både eksperimentelle psykologiske metoder og teknikker til f.eks. billeddannelse til at lære, hvilke regioner af hjernen, der er aktive under en speciel kognitiv funktion. fMRI betyder funktionel magnetisk resonans billededannelse. På engelsk bruges betegnelsen "functional magnetic resonance imaging".
3. Essayet er skrevet i 1973 og publiceret i det feministiske tidsskrift *Screen* i 1975. Det er siden trykt mange forskellige steder, bl.a. i Laura Mulveys essay-samling, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan (1989).
4. Danske kvinder fik i 2001 gennemsnitligt deres første barn som 28-årige (Danmarks Statistik). Mere forsimplet kunne vi sige, at spørgsmålet om moderskab logisk set vil være mest aktuel for kvinder fra deres første menstruation til overgangsalderen.

Litteratur

Baron-Cohen, Simon (2003). *The Essential Difference – Men, Women and The Extreme Male Brain.* London Penguin Books.

Bartels, Andreas og Zeki, Semir (2004). "The Neural Correlates of Maternal and Romantic Love", *NeuroImage* 21: 1155-1166

Buss, David, og Schmitt, David (1993). "Sexual Strategies Theory: An Evolutionary Perspective on Human Mating", *Psychological Review* 100: 204-232

Campbell, Anne (2002). *A Mind of Her Own – the Evolutionary Psychology of Women.* Oxford University Press

Colm Hogan, Patrick (2004). *The Mind And Its Stories – Narrative Universals and Human Evolution.* Cambridge University Press

Fischoff, Stuart, Joe, Antonio og Lewis, Diane (1998). "Favourite Films and Film Genres as a Function of Race, Age, and Gender". *Journal of Media Psychology* 3 (1)

Frijda, Nico H. (2000). "The Psychologists Point Of View", Lewis, Michael og Haviland Jones, Jeannette M. (red.): *Handbook Of Emotions.* The Guildford Press: 59-74

Gibson, James Jerome (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception.* Boston: Houghton Mifflin

Grodal, Torben (1997). *Moving Pictures – A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition.* Oxford: Clarendon Press

Grodal, Torben (2004). "Love and Desire in the Cinema – An Evolutionary Approach to Romantic Films and Pornography", *Cinema Journal* 43 (2): 26-46 (se dansk version i nærværende nummer af Kosmorama).

Kramer, Mette (2004). "The Mating Game in Hollywood Cinema: A Darwinian Approach", *New Review of Film and Television Studies*, udgave 2, nr. 2

Kramer, Mette (2002-2005). Igangværende PhD afhandling med arbejdstitlen: *Mating in the Mating Genre: The Embodied Functionality of Female Subjectivity*: Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet

LeDoux, Joseph (1996). *The Emotional Brain – the Mysterious Underpinnings of Emotional Life.* Touchstone, New York

Maslow, Abraham (1954). *Motivation and Personality.* New York: Harper Press

Plantinga, Carl og Smith, Greg M. (1999). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion.* Baltimore and London: The John Hopkins University Press

Propp, Vladimir (1968). *Morphology of the Folktale.* Texas. University of Austin Texas Press

Ramachandran, V.S. og William Hirstein (1999). "The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience", *Journal of Consciousness Studies*, speciel udgave om kunst og hjernen, vol. 6, nr. 6/7.

Steen, Francis F. og Owens, Stephanie A. (2001). "Evolution's Pedagogy – An Adaptationist Model of Pretense and Entertainment", *Journal of Cognition and Culture* 1 (4): 289-321

Sperber, Dan og Wilson, Deirdre (1995). *Relevance – Communication & Cognition.* Blackwell Publishing

Symons, Donald (1995). "Beauty is in the Adaptations of the Beholder: The Evolutionary Psychology of Human Female Sexual Attractiveness", Abramson, Paul R. og Pinkerton, Steven D. (red.): *Sexual Nature/Sexual Culture*: 80-120. The University of Chicago Press

Schultheiss, Oliver C., Wirth, Michelle M., og Stanton, Steven J. (igangværende artikel), "Effects of Affiliation and Power Motivation Arousal on Salivary Progesterone and Testosterone", *Hormones and Behavior.*

Taylor, Shelley E. (2002). *The Tending Instinct – How Nurturing is Essential for Who We Are and How We Live.* Times Books New York.

Williams, G.C. (1966). *Adaptation and Natural Selection: A Critique of Some Current Evolutionary Thought.* Princeton, N.J: Princeton University Press

Williams, Linda (1991). "Film Bodies: Gender, Genre and Excess", *Film Quarterly*, udg. 44, nr. 4: 2-13

Ilse, Hunulven fra SS

Hold den! Brug den! Misbrug den!

Ilse, Hunulven fra SS og kastrationens logik

Af Rikke Schubart

Mest kendt blandt alle kvindelige skurke er Ilse fra *Ilsa, She-Wolf of the SS* (*Ilse, Hunulven fra SS*, Don Edmonds, 1974). Blond, smuk, storbarmet og viet til smerte og pervers nydelse har Ilse sin plads i filmhistorien som et rent eksempel på *den onde dominatrix*. Hendes mission i livet er at glæde den mandlige masochist ved at realisere hans mest tabuiserede fantasier. Hun er ikke heltinde i traditionel forstand, men en stærk, aktiv og aggressiv kvindelig hovedperson, der er blevet mytisk i vestlig kultur. (1)

Hendes grusomme handlinger overlod intet til fantasien (en af filmens første scener er kastrationen af en skrigende mand-

lig fange) og filmen fremprovokerede tre reaktioner ved premieren: For det første tog exploitationfilmens trofaste publikum imod filmen med åbne arme og gjorde en film optaget på ni dage for 150.000 dollars til et øjeblikkeligt kultfænomen verden over. Skuespilleren Dyanne Thorne blev begravet i fanpost og modtager i dag stadig i hundredevis af månedlige fanbreve (2). Den økonomiske succes skabte tre efterfølgere: *Ilsa, Harem-Keeper of the Oil Sheiks* (*Ilse, Haremmets slavepisker*, Don Edmonds, 1976), *Ilsa, The Tigress of Siberia* (*Ilse, Hundjævlen fra Sibirien*, Jean LaFleur, 1977) og *Ilsa, The Wicked Warden* (Jess Franco, 1977). Det sidste en uofficiel spansk efterfølger med Dyanne Thorne. Popularitet er uformindsket: I dag er serien genudgivet på dyrt udstyrede dvd'er i ucensurerede versioner med et kommentarspor, hvor Dyanne Thorne, instruktør Don Edmonds og producent David Friedman diskuterer filmen. I 2000 udkom en illustreret fanbog, *The Ilsa Chronicles* (Venticinque & Thompson), der var udsolgt allerede året efter.

Den anden reaktion var fra mainstream-publikum og anmeldere, der mildest talt ikke kunne fordrage filmen. Gløden af deres fordømmelse var omvendt proportional med den første begejstring: "Filmen er så kvalmende, at det er umuligt bare at antyde dens enkeltheder, uden at få skrivemaskinen til at stinke," skrev en dansk anmelder og fordømte filmen som "pervers, sadistisk pornografi af den mest sygelige og mest udspekulerede slags" ("Stinkende premiere," 1976). En biografejer beskrev i et interview, hvordan han kørte filmen selv, fordi filmoperatøren nægtede at se på billedet (hvilket var nødvendigt for at sikre, at filmen var i fokus). Ejeren tog filmen af programmet fordi "Ilse var simpelthen så modbydeligt et fruentimmer og hendes torturmetoder så afskyelige, at publikum blev dårlige undervejs" ("Nazifilm om SS-tortur tages af plakaten fordi publikum bliver dårlige", 1976) (3). Dyanne Thorne mistede personlige venner, og selv om hendes mand var medproducent, forlod hendes svigermor premieren i forargelse. Selv i dag anmeldes dvd-filmene med blandet kultglæde og ubehag: "Har man ikke set en *Ilsa*-film, er man berøvet en af exploitationfilmens største sagaer," begynder en anmeldelse, mens en anden åbner med tilståelsen: "Jeg har faktisk set denne film for et par måneder siden og har kæmpet lige siden med, hvordan jeg skulle skrive min anmeldelse" (Major, 2002; "Ilsa, She-Wolf of the SS," 2002) (alle kommentarer og anmeldelser af *Ilse*-filmene er for øvrigt skrevet af mænd; jeg har ikke set en omtale, artikel eller kommentar skrevet af en kvinde).

En tredje og sidste reaktion, *Ilse*-serien fremkaldte, var fra den etablerede filmforskning. Den var - tavshed. En fuldstændig tavshed, der mig bekendt først bliver brudt nu. *Ilse*-serien findes ikke i årbøger som Leonard Maltins *Movie & Video Guide*. De er ikke i en gennemgang af fængselsfilmen som James Robert Parishs *Prison Pictures From Hollywood: Plots, Critiques, Casts and Credits for 293 Theatrical and Made-for-Television Releases* (1991). De er ikke inkluderet i Bev Zalcocks kapitel om kvindefængselsfilm i *Renegade Sisters: Girl Gangs on Film* (1998). Og de få eksisterende akademiske artikler om kvindefængselsfilm - for øvrigt alle skrevet af kvinder - nævner overhovedet ikke *Ilse*-serien (4).

Denne tredje reaktion - tavshed - er vigtig, fordi den indikerer, at noget er helt 'forkert', selv målt med exploitationfilmens alen. Af hvilken natur er de 'syge',

'perverse', 'kvalmende', 'frastødende' og 'usmagelige' glæder, der gør *Ilsa, She-Wolf of the SS* til den ultimative se-den-hvis-du-tør-film? Hvad er det for en lyst, der hyldes af fans, fordømmes af mainstream-publikum og -anmeldere og ties ihjel af filmforskere? Et ord, der løber som en rød tråd gennem artikler, anmeldelser og kommentarer, er 'sadistisk' (5). Et ord, jeg *ikke* har fundet, er 'masochistisk'. Ikke desto mindre er det her, jeg vil placere *Ilse*-sagaens tabuiserede fantasier og lyster.

En parade af uhyrligheder. Først et resume: *Ilsa, She-Wolf of the SS* etablerer den arketypiske struktur for seriens efterfølgende film, og jeg vil benytte denne film som mit primære udgangspunkt og referere til de øvrige film (herefter kaldt *She-Wolf*, *Harem-Keeper*, *Tigress* and *Wicked Warden*) (6). Filmen begynder med en skriftlig advarsel:

> Denne film, du skal til at se, bygger på dokumentariske fakta. De viste uhyrligheder blev udført som 'medicinske eksperimenter' i særlige koncentrationslejre i Hitlers tredje rige. Omend disse forbrydelser imod menneskeheden er historisk korrekte, er de viste personer kompositioner af berygtede nazistiske personligheder; og de viste begivenheder er koncentreret til én lokalitet af dramaturgiske årsager. Eftersom dette er chokerende indhold, er filmen forbeholdt et voksent publikum. Vi tilegner denne film med det håb, at disse afskyelige forbrydelser aldrig vil blive begået igen.

Denne 'legitimisering' af den historie, der skal til at udfolde sig, ledsages på lydsporet af en tale af Hitler, der slutter med gentagne "Sieg Heil". Der klippes derefter til et soveværelse, og kameraet panorerer langsomt hen over en borgerlig indretning: hvide balletsko hænger på en stumtjener, blomster, rokoko sengebord, to spejle hvori vi ser et par, der elsker inderligt, en radio spiller klassisk musik, og til sidst et nærbillede af kvinden, der stønner: "Nej, ikke endnu, nej." Vi forstår, at elskeren får udløsning. "Du skulle have ventet," mumler hun. Kvinden giver sig selv en orgasme i brusebadet og vækker derefter elskeren: "Tid til at gå." Kameraet zoomer ud fra en hånd med mørkerød neglelak til Ilse i SS-uniform. "Men du lovede, at jeg ikke skulle tilbage til lejren!" To kvindelige officerer fjerner manden. Bundet til et operationsbord bliver han kastreret af de tre kvinder, det sidste snit udført af en smilende Ilse: "Min lille mand, jeg har holdt mit løfte - du vil aldrig mere forlade lejren!"

Efter disse otte minutter ruller credits, mens nye kvindelige fanger ankommer til Medical Camp 9, som SS-officer Ilse leder. Fanger bliver præsenteret nøgne på række for Ilse, der deler dem i to grupper: Den ene sendes til den tyske front som prostituerede, den anden skal "tjene det Tredje Rige." Under inspektionen gør én kvinde, Anna (Maria Marx) (7), sig bemærket som stolt og trodsig. Hun bliver Ilses favorit-offer. Bagefter barberer en kvindelig sygeplejerske kvindernes skridt.

Derefter ankommer mandlige fanger til lejren. De inspiceres også af Ilse, først påklædte på pladsen, dernæst nøgne i mændenes barak. "Kalder I jer selv mænd! Jeg ser ingen manddom mellem jeres ben!" Igen gør én sig bemærket: "Størrelse er ikke alt," svarer den blonde amerikaner Wolfe (Gregory Knoph), der bliver Ilses elsker.

Livet i lejren er kort og ubehageligt; det består af sex, tortur - og død. I kvindernes barak er fanger i forskellige stadier af dødelig sygdom, inficeret med smitte af Ilse. Deres leder Kala Kala (Nicolle Riddell) er vansiret af syfilis, og Anna taler øjeblikkelig om at flygte. Under Ilses daglige

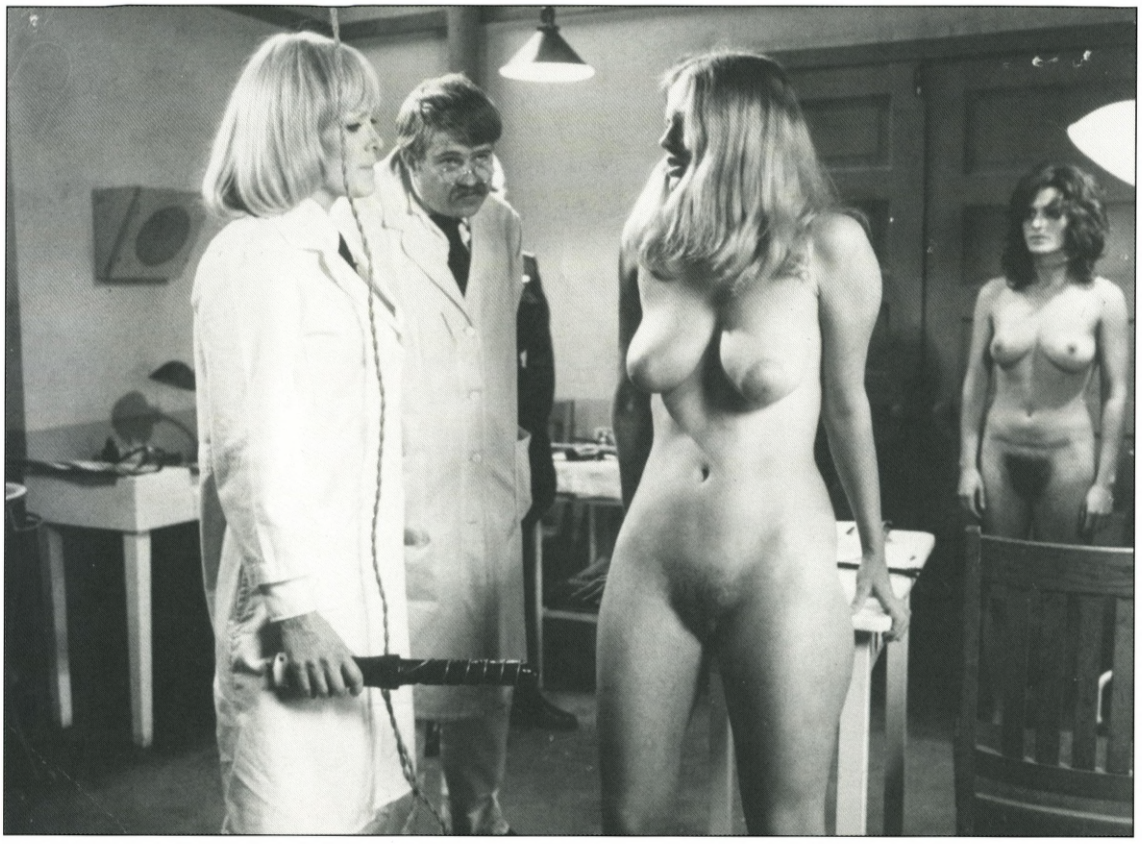
inspektion af sine 'eksperimenter' ser vi en kvinde blive dræbt i et tryk-rum, en anden kvinde har et sår i benet, der vrimler med maddiker inficeret med plettyfus (typhus), en tredje kvinde bliver kogt levende i et badekar. Lige så slemt går det de særligt udvalgte i Ilses private eksperiment, der går ud på at bevise, at kvinder kan modstå smerte bedre end mænd. I Ilses torturkammer får en kvinde maltrakteret sine tæer med bidetang. Da Ilse opdager Annas planer om flugt, bliver Anna underkastet dages tortur i Ilses særlige rum. De kvinder, der ikke bliver brugt i eksperimenter, bliver gruppevoldtaget af mandlige og kvindelige soldater eller pisket ihjel af Ilses dødbringende duo, de to kvinder der tjener Ilse personligt.

Selvom mændene ikke bruges til medicinske eksperimenter, er deres skæbne ikke misundelsesværdig. Mens Wolfe og Mario (Tony Mumolo) graver en grav, diskuterer de Ilse, der kastrerer sine elskere. "Kastrerer? Hvorfor?" udbryder Wolfe. "Måske er det hendes måde at straffe en mand, der får hende til at føle sig som kvinde uden at tilfredsstille hendes begær efter mere. Hvem ved? Kun én ting er sikker: Når de har tjent hende, er det slut med et liv som mænd," siger Mario, der selv har 'tjent' Ilse. "I guder, har du dræbt hende?" spørger Mario senere, da Wolfe overlever en nat med Ilse. Wolfe forklarer sin hemmelighed: Han kan holde sin udløsning tilbage, så længe han ønsker, og tilfredsstille en kvinde igen og igen. "Ved du hvad: Den evige kontrol gjorde hende fuldstændig vanvittig," praler Wolfe.

Som et brud på den daglige rutine kommer en general for at inspicere Ilses resultater. Hun holder et middagsselskab med et bord dækket med mad og en nøgen kvindelig fange, der balancerer på en isklump med et reb om halsen. Under middagen får Ilse Heinrich Himmler-korset, og mens de skåler og ler, smelter isklumpen langsomt, og kvinden bliver hængt. Senere tilbyder Ilse sin krop til generalen, der tigger hende om at urinere på sig. Det gør hun med tydelig afsky og tilkalder næste morgen straks Wolfe. "Jeg har brug for en rigtig mand!" Under deres sexleg binder han hende til sengen, stjæler hendes pistol og starter et oprør. I denne actionscene (filmens eneste) bruges skud, eksplosioner og slowmotion (ellers er filmens æstetik yderst primitiv), og fangerne overtager lejren og henretter deres fangevogtere. Wolfe og Rosetta slipper væk, mens resten bliver for at tage hævn. Under oprøret ankommer tyske tanks og jævner lejren med jorden. En blond officer, der var med til middagsselskabet, henretter Ilse i hendes seng og ringer til hovedkvarteret: "General, Deres ordre er udført. Camp 9 eksisterer ikke længere. De kan fortælle Reichführer, at de Allierede vil finde ... intet. De vil aldrig vide det." Sidste billede fryser Wolfe og Rosetta, der betragter den brændende lejr. På lydsporet synger et drengekor en munter tysk sang.

Tid og sted veksler i efterfølgerne: I *Harem-Keeper* er vi i en arabisk ørken i 70'erne; *Tigress* placerer Ilse i Stalins Gulaglejr i 50'erne og i Canada i 70'erne; og *Wicked Warden* ser hende i 70'erne i Sydamerika. Gennemgående træk er rollen som dominatrix, bøddel og leder af en 'institution'; de to personlige kvindelige tjenere; og hendes død sidst i hver film.

Perversion: Et oprør mod tingenes orden. Kvindefængselsfilm (*women-in prison movies* eller wip-film) fortæller normalt to historier: Den første handler om undertrykkelse, oprør og frigørelse, hvor kvindelige fanger gør oprør imod deres under-



Ilse, Hunulven fra SS

trykkere for at genvinde frihed og selvrespekt. Den anden historie er en række perverse situationer - lesbisk sex, badscener, torturscener, voldtægtsscener. De to historier - det dramatiske plot og de erotiske fantasier - er flettet sammen, så den første retfærdiggør og motiverer den anden.

I *She-Wolf* er første historie - drama - næsten forsvundet, hvilket lader den anden historie - de perverse situationer - dominere. Fremfor at være dramatisk virker filmen derfor mere som en oversigt over tabu-fantasier, hvilket forklarer det ubehag, mange fortæller, de føler ved at se filmen. Vi finder wip-filmens stereotype plot i ankomsten af nye kvindelige og mandlige fanger til lejren, deres mishandling og deres endelige oprør. Men dette plot er så tyndt, og Wolfe og Annas 'heroiske' personer så svagt udviklet, at det ikke engagerer tilskueren emotionelt eller kognitivt. I stedet er vi overladt til de perverse fantasier.

Ifølge Freud er seksuelle aktiviteter, der ikke fører til heteroseksuelt genitalt samleje, 'perverse' fordi de afviger fra seksualitetens primære mål: artens videreførelse. I *Male Subjectivity at the Margins* (1992) diskuterer den amerikanske filmteoretiker Kaja Silverman perversion som ikke bare en afvigelse fra genitalt samleje, men også en nedbrydning af den hirerarkiske struktur, som den sociale orden bygger på.

"Perversion (..) undergraver ikke bare de binære modsætninger, som den sociale orden bygger på; den krydser dén grænse, der adskiller mad fra afføring (koprofili); menneske fra dyr (dyriskhed); liv fra død (nekrofili); voksen fra barn (pæderasti); og lyst fra smerte (masochisme)." Perversion er et oprør imod tingenes orden - men paradoksalt nok samtidig en bekræftelse af samme orden. I benægtelsen af ordenen ligger samtidig en bekræftelse af dens eksistens: "Det er altså afgørende, at vi forstår perversionens dobbelte natur som en simultan kapitulation og et oprør" (Silverman, 1992, p. 33, 32). Selvom perversionen synes radikal, er den ikke et sted for politisk undergravelse.

She-Wolf kan udlægges som én lang fantasi hos den mand, der i begyndelsen falder i søvn og vågner op til sin elskerinde klædt som SS-officer. Det vil forbinde starten med slutningen, hvor ethvert spor af lejren - og dermed fantasien - bliver udslettet. At nedbrænde lejren og dræbe vagter og fanger fjerner de modbydelige handlinger og tjener til at fortrænge den 'kollektive' erindring. "De vil finde... intet." Det tjener også ganske belejligt til at fortrænge publikums perverse lyster og dermed friholde dem fra skyld. Det forklarer fangernes død: i perversionens verden er fanger og fangevogtere lige skyldige. Uanset deres rolle er de del af den perverse struktur.

I *She-Wolf* er omvendingen af de binære modsætninger overalt. Starten etablerer omvendingens radikale natur, idet ethvert element forvandles til sin modsætning: Den filmiske *genre* vendes fra (pseudo) dokumentarisme til sexploitation; *ikonografisk* forvandles soveværelse til torturkammer og den bløde seng til hårdt operationsbord, det stormønstrede tapet bliver grå betonvægge; *personerne* går fra elsker og elskede til offer og bøddel; det *seksuelle mål* ændres fra fallisk sejr - udløsning - til fallisk nederlag - kastration - og potens bliver evig impotens; endelig omvendes en *finkulturel æstetik* markeret ved klassisk musik og balletsko til sin ekstreme modsætning, voldens primitive, præ-kulturelle verden. Konfrontationen mellem finkultur og primitivitet gentages i middagsscenen, hvor kameraet panorerer fra den nøgne kvinde, tavs og ubevægelig på isblokken, til de elegant klædte gæster, der skåler med krystalglas.

Ilse-serien er yderst eksplicit i sin konfrontation af modsætninger. Måske derfor fjernede producent David Friedman sit navn fra filmen, da han så den endelige klipning, og vedkendte sig først filmen tyve år senere. Friedman havde tidligere produceret 'gore films' (blodige gyserfilm) som Herschell Gordon Lewis' trilogi *Blood Feast* (1963), *2000 Maniacs* (1964) og *Color Me Blood Red* (1965), men "de var lavet for sjov, ingen tog dem alvorligt," kommenterer han på lydsporet til *She-Wolf*. Friedman understreger dog øjeblikkeligt, at *Ilse* filmene skam heller ikke var alvorligt ment, de var "sjove" (*fun*) at lave og holdet havde "a great time" under optagelserne. Han har tydeligvis ret; som de fleste exploitationfilm anvender *She-Wolf* adskillige elementer som *comic relief* midt i anspændtheden: Wolfes bemærkning om at "størrelse er ikke alt", og den lystige musik, der ledsager ham på vej ud af Ilses soveværelse fordi han har overlevet en nat uden at blive kastreret, er 'skægge' elementer. Men den virkelige verden tog *She-Wolf* seriøst ved premieren, og blandingen af den historiske Nazi-tid med de perverse fantasier blev opfattet som en uhørt provokation. Hvilket det også var. Tidligere film havde forbundet nazisme og pervers erotik - Lee Frosts noget blidere

Love Camp 7 (1967) og Luchino Viscontis drama *The Damned* (1969) - men *She-Wolf* skubbede wip-fængslet fra mørk erotik i Pam Griers filippinske wip-film til et nyt voldeligt niveau og inspirerede til en 'Nazi, sex & død'-undergenre inden for wip-filmen (8).

Mandlig masochisme. Nogle perversioner er mere undergravende end andre. Sadisme, noterer Freud i sine værker, er en biologisk del af libido og derfor ingen trussel mod den seksuelle og sociale orden. Den tjener "behovet for at overvinde det seksuelle objekts modstand med andre metoder end forførelsens proces" (i Silverman, 1992, p. 34). Anderledes med masochismen, som Freud kalder "mystisk" og "uforståelig" i "The Economic Problem of Masochism" og anser for at være den farligste af perversionerne, fordi den undergraver selve lystprincippet ved at have smerten som sit primære mål:

> Hvis smerte og ulyst ikke længere er enkle advarsler, men ligefrem mål, bliver lystprincippet paralyseret - det er som om, vogteren over vores mentale liv er blevet bedøvet og sat ud af spillet. Masochismen synes os at fremstå som en stor fare, hvilket på ingen måde gælder dens modpart, sadismen (Freud, 1980, p. 159).

Freud beskriver *det manifeste indhold* i masochistiske fantasier som at "blive kneblet, bundet, smertefuldt slået, pisket, på forskellig vis mishandlet, tvunget til betingelsesløs lydighed, tilsvinet og nedværdiget" (Freud, 1980, p. 162). Han kommenterer, at disse fantasier efterlader et mindre "seriøst indtryk" end "sadismens grusomheder" (man undrer sig: Er det fordi masochismens fantasier er 'mildere' end sadismens, eller fordi deres smerte er rettet mod subjektet selv og ikke mod et eksternt objekt?). Vi finder måske en årsag til Freuds kommentar i hans udlægning af *det latente indhold* i de masochistiske fantasier: "[D]e placerer subjektet i en karakteristisk kvindelig situation; deres betydning er at blive kastreret, eller kopuleret med, eller at føde et barn" (Freud, 1980, p. 162). Genkommende i freudiansk psykoanalyse er en binær modsætning mellem libido og død; maskulin og feminin; sadistisk og masochistisk; aktiv og passiv; mænd og kvinder; stærk og svag. Dette er kønnenes naturlige orden ifølge Freud - og det er netop denne orden, masochismen undergraver. Det er let at forstå, hvorfor Freud kalder masochismen "mystisk". Mystisk, sandelig, fordi den giver manden dén rolle, sadismen sædvanligvis reserverer kvinder: Offerets passive, smertefulde rolle.

Jeg vil ikke afvise, at sadisme er del af den lyst, *Ilse*-serien tilbyder at tilfresstille. Men det er ikke dén centrale lyst. I stedet er parallellen mellem Freuds beskrivelse af masochismen og scenarierne i *She-Wolf* slående: Et mandligt offer bliver pisket ihjel af en topløs kvinde (en af Ilses to tjenere), og da han er død bliver han exhibitionistisk hængt udenfor hendes bolig; en anden bliver urineret på; en tredje bliver kastreret af tre smukke, smilende kvinder. Og så fremdeles. Disse scener fortsætter i de amerikanske efterfølgere; i *Harem-Keeper* bliver en mand offentligt tævet af to nøgne kvinder, der med Ilses velsignelse river hans genitalier af. I *Tigress* bliver en mand spist levende af en tiger, en anden får sin arm skåret af med motorsav, en tredje spiddes med en pæl igennem munden. Alle scener der hører hjemme i den mandlige masochisme.

Jeg er ikke interesseret i psykologiske forklaringer på, hvorfor mænd bliver masochister - Freud mener, forklaringen ligger i sønnens undertrykkelse af en

homoseksuel indstilling til sin far; ønsket 'at blive elsket af faderen' fortrænges og omvendes til fantasien 'at blive slået af faderen', der igen yderligere omvendes til den bevidste fantasi 'at blive slået af moderen' (9). Det er denne sidste fantasi, vi ser udspillet i 'tæske-scenarierne' hvor en kvinde udstyret med "mandlige attributter og karakteristika" straffer sit mandlige offer. Om den mandlige masochist fortrænger et homoseksuelt begær eller ej skal jeg ikke kunne sige. Jeg er interesseret i den 'tavshed', der omgiver den mandlige masochisme, når man ser den så åbenlyst udstillet som i *She-Wolf*.

Har Freud ret i, at masochisme er en 'feminin' perversion, fordi den involverer selvpåført smerte og passivitet? Jeg tror det ikke. Den tyske psykoanalytiker Theodor Reik og den franske filmteoretiker og filosof Gilles Deleuze er også uenige i deres studier af masochismen. I *Masochism in Modern Man* (1941) konkluderer Reik ud fra sine erfaringer med patienter, at mænd er mere masochistiske end kvinder, og at mænds fantasier er mere "orgastiske" end kvinders mere "anæmiske" fantasier. "Kvindens masochistiske fantasier når sjældent de vildt ekstatiske og lystfyldte højder som mandens (..) Man fornemmer ikke den cyklonagtige natur, der så ofte associeres med mandlig masochisme, den blindt utæmmede lyst ved selvdestruktion" (Reik, 1941, p. 216). Reik mener, intensiteten, lysten og den aggressive vildskab er maskuline træk, der gør smerten til aktiv snarere end passiv.

Angreb på øjne og genitalier: Kastrationens billeder. Blandt de "kvindelige situationer" Freud nævner i masochismen - kastration, kopulation, fødsel - er kun én specifikt kvindelig. Den første, kastrationen, er tværtimod mistænkeligt *mandlig*. Om kastration skriver Freud: "At blive kastreret - eller gjort blind, som repræsenterer det - trækker ofte et negativt spor efter sig i fantasierne i den betingelse, at netop genitalier eller øjne ikke må lide skade" (Freud, 1980, p. 162). Freud tager fejl. Genitalier og øjne er *netop* de objekter, der bliver angrebet i den masochistiske fantasi.

Først øjnene: Gennem *Ilse*-serien bliver der gjort skade på øjne. I *She-Wolf* er lederen Kala vansiret af syfilis, hvilket inkluderer hendes ene øje, og Annas venstre øje bliver ødelagt. I *Harem-Keeper* bliver et kvindeligt offers højre øje trukket ud og spist af en mand. Og i *Wicked Warden* er en piges øjenhule dækket af gråt arvæv. Øjets ødelæggelse bliver ikke vist, men arret vises i nærbillede og meget grafisk make-up. Øjen-ødelæggelser går kun ud over kvinder og tjener til at advare et mandligt publikum ved at overføre truslen om kastration til en kvindelig krop.

En handling, der *ikke* projiceres over på kvindelige kroppe, er selve kastrationen. Lad os først se på en af de masochistiske fantasier, Reik har fra en mandlig patient:

> Livskraftige unge mænd er ved at blive ofret til et gammelt, barbarisk idol, lidt i lighed med fønikernes Molok. De bliver klædt nøgne og lagt på et alter én ad gangen. Rumlen af trommer er ledsaget af sang fra et tempelkor, der nærmer sig. Ypperstepræsten og hans følge nærmer sig alteret og undersøger hvert offer kritisk. Ofrene skal opfylde en række betingelser med hensyn til fysisk skønhed og atletisk fremtræden. Ypperstepræsten tager genitalierne på hvert potentielt offer i hånden og undersøger nøje deres form og vægt. Hvis han ikke godkender genitalierne, er den unge mand afvist som frastødende og uværdig til at blive ofret til guden. Ypperstepræsten giver ordre til henrettelsen og ceremonien fortsætter. Med et skarpt snit bliver de unge mænds genitalier og det omgivende kød skåret væk (Reik, 1941, p. 41).

Reik fremhæver en række karakteristiske træk i masochismen: Det aggressive *krav* om straf; de *detaljerede fantasiers* rituelle og teatralske natur; *spændingsfaktoren* ved forsinkelse og forventning; og det *exhibitionistiske element* i udstillingen af lidelsen.

Lad os vende tilbage til kastrationen i *She-Wolf*: I torturkammeret vågner elskeren og finder sig bundet til et operationsbord, omgivet af Ilse og hendes kvindelige vagter. De bærer blodtilsølede hvide kitler og er nøgne under kitlerne, hvilket understreger at vi har at gøre med en erotisk fantasi. "Når en fange har elsket med mig, vil han aldrig elske med en anden kvinde. Hvis han overlever, vil han kun huske nattens smerte," fortæller Ilse offeret. Hun beordrer kvinderne til at kastrere ham og derefter forlade dem. "Jeg afslutter det!" Mens hun holder sit instrument op foran kameraet, går hun langsomt rundt om sit offer, fulgt af kameraet: "Der er en doktor Baum i Berlin. Han mener, at lavere racer beviser deres inferiøritet i deres kropslemmer. Kan du gætte hvilke lemmer? Den kropsdel, der gør manden til mand. Doktoren har en samling, der beviser hans teori, og din vil blive sendt til ham." Hun skærer penis af, vist i en semitotal indstilling, hvor Ilse har ryggen til kameraet. Hun vender sig rundt, og kameraet zoomer ind på hendes smil: "Min lille mand, jeg har holdt mit løfte. Du vil aldrig forlade lejren igen," ler hun sadistisk.

Lighederne mellem Reiks masochistiske fantasi og kastrationsscenen er slående: a) *Inspicering og opmåling*: Ligesom de unge mænd bliver inspiceret af ypperstepræsten, vælger Ilse sine ofre ved en inspektion. Og ligesom mændenes kønsdele bliver vejet og enten godkendt eller afvist, måler og dømmer Ilse også sine ofres kønsdele. (På et tidspunkt spørger Wolfe: "Mario, skar hun også din... " "Nej! Den ville have ødelagt dr. Baums teori"). b) *Forsinkelse og forventning*: I den erotiske fantasi bliver det fatale snit udskudt af ceremonien, hvilket hæver spændingsniveauet hos masochisten. Kastrationen bliver også udsat af Ilse, der kredser om sit offer og holder en lille tale inden handling følger. c) *Detaljer og ritualisering*: Fantasien er yderst detaljeret med musik, farver, flere deltagende (koret m.fl.). Ilses kastration er også ganske farverig og detaljeret - i modsætning til for eksempel en kastrationsscene i *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974) - med bl.a. blodet på kitlerne (der må stamme fra tidligere 'operationer'). Kameraet er 'neutralt' i modsætning til en senere voldtægt af en kvindelig fange vist i rystede og fragmentariske billeder. Formålet er at fastholde fantasiens exhibitionistiske natur og vise de chokerende detaljer med bedst muligt overblik.

'Final boys' og det masochistiske blik. For at afgøre, om disse kastrationsscener er sadistiske eller masochistiske, må vi undersøge, hvilket point of-view, der tilbydes. Reik noterer, at "hvad end fantasien er primært masochistisk eller mere sadistisk i natur afhænger af informationer om hvilken person, patienten identificerer sig med." Reiks patient fantaserer om at være tilskuer og identificerer sig "sædvanligvis ikke med den, der netop bliver kastreret, men med den næste, som er tvunget til at overvære sin kammerats henrettelse. Patienten deler dette offers intense affekt, føler hans terror og ængstelse med alle fysiske følelser, idet han forestiller sig, at han selv vil møde samme skæbne om et øjeblik" (Reik, 1941, p. 42).

Filmens tilskuer er ligeledes 'tvunget' til at overvære kastrationen, og i *She Wolf* forventer vi at Wolfe, den mandlige person det mandlige publikum identificerer

sig med, er 'den næste'. Reaktioner på filmen indikerer en identifikation med offerets position: På dvd'ens kommentarspor er der en kejtet tavshed, så siger journalisten Martin Lewis (kaldt *the humorist* på dvd'ens materiale, fordi samtalerne foregår i en munter tone): "I denne her film ler man ikke, det er en gyser (*a shocker*)." Da Ilse ler højt og holder sin skalpel op, spørger Lewis Dyanne Thorne: "Ilse, hvorfor ler du her?" Kejtetheden bryder med den ellers muntre tone, samtalen har bevæget sig i, hvor filmen er behandlet som et 'morsomt' kultfænomen. Filmen fremhæver selv et masochistisk point-of view. I *She-Wolf* med nærbilleder af manden, der tigger om nåde, i *Harem Keeper* med et reaction-shot af en mand ved siden af Ilse, der vender sig i væmmelse under kastrationen.

Hvad er et mandligt publikums reaktion? (10). En anonym anmelder på internettet fremhæver forskellen mellem tortur i 'standard' wip-film og tortur i *She-Wolf*:

> I disse scenarier [en nazistisk arbejdslejr eller et japansk krigsfængsel] synes vi at krydse grænsen mellem tabu/magt-fortællinger over til fuldt udfoldet nedværdigelse. Er der virkelig et marked for det? Måske er det bare mig, men jeg mener, at der er en kvalitativ forskel på standard kvindefængselsfilm og så film som Ilse. Wip-film spiller sædvanligvis på den udbredte mandlige fantasi at have magt over et antal smukke kvinder, hvor tortur (ofte pisk med lyden af kvindernes skrig på grænsen mellem ophidselse og smerte) er med til at etablere tilskuerens engagement. I Ilse er tortur vist nænsomt i stor detaljerigdom som et mål i sig selv. Selv om puritanere til både venstre og højre måske ikke ser forskellen, er den tydelig for mig ("Ilsa, She Wolf of the SS," 2002).

I wip-film har tortur et formål - kontrol over kvinder - mens den i *Ilsa*-filmene synes formålsløs - tortur som "et mål i sig selv." Det er nøjagtig forskellen på smertens rolle i sadisme og masochisme: I masochisme er smerten vendt mod subjektet, hvilket i dette tilfælde er tilskueren. Han vælger at forstå filmen som "en udfordring, en test, eller en *gross-out* konkurrence." Andre anmeldere er enige og kommenterer at dette er "blodig, ulækker, svælgende indtil det kvalmende overdrivelse" og at "*Ilsa*s basale appel er en parade af tortur" (Scheib, 2002) og at "dette er sandelig ikke en film for folk med svage maver" (Steltz, 2002). Det "kvalmende" element opleves som en 'kvalitet' ved filmen som det kræver 'nosser' at se.

Den psykosemiotiske filmteori har betragtet tilskuerens position som mandlig, sadistisk og voyeuristisk (i den mulveyske tradition). Silverman påpeger dog, at masochismen fra tilskuerens position ikke så meget er sadistisk og kontrollerende, som den er et "udgangspunkt hvorfra man kan se og identificere sig med de piskede drenge" (Silverman, 1992, p. 50). At være tilskuer til smerte betyder at være grebet af forventning om at være 'den næste'. "Dette er en meget ubehagelig film," er en tilbagevendende kommentar i anmeldelser. Ubehagelig, ikke på grund af sin sadisme, men på grund af sin masochistiske smerte og tilskuerposition.

Den amerikanske filmteoretiker Carol Clover har om gyserfilmen indført det nu klassiske begreb 'the final girl'. 'Den sidste pige' er offeret, der overlever at blive forfulgt i slasherfilm som *Halloween* og *Friday the 13th*. Det mandlige publikum føler skræk og spænding gennem offerets rædselsslagne øjne, en proces Clover kalder "cross-gender identification" - identifikation på tværs af køn. Ud fra reaktionen på gyserfilm - angst - konkluderer hun, at publikum identificerer sig med offeret, der sædvanligvis er kvinde. Clover mener, at det "at græde, krybe sammen, skrige, be-

svime, ryste og tigge om nåde hører til det kvindelige" og er "kodet 'feminint'" (citeret i Creed, 1993, p. 125). For at bevare en traditionel maskulinitet må 'feminine' følelser opleves via en kvinde, så det er muligt at dele hendes feminine angst, men tage afstand fra hendes kvindelige krop: 'Jeg er bange ligesom hende, men dette sker hende, fordi hun er kvinde. Det vil ikke ske mig.' 'Den sidste pige' er stand-in for den mandlige identifikation, og gyserfilmens vold skal tolkes som en symbolsk kastration.

Positionerne 'mandligt monster' og 'kvindeligt offer' er vendt om i *Ilsa*-serien. Her er en mand 'den sidste pige' og en smuk kvinde truer med kastration (11). Men som i gyserfilmen er den masochistiske tilskuerposition primær.

Ilse: ***Femme castratrice.*** Det er tid at møde Ilse, seriens *femme castratrice*. I skikkelse af den amerikanske skuespiller Dyanne Thorne er hun enhver mandlig masochists våde drøm.

Adskillige anmeldere bemærker Thornes overbevisende spil og usædvanlige ansigt. "Som kvinde er Dyanne Thorne en skræmmende amazone. Hun spiller rollen som Nazi-kommandant, som var hun én, og hun ligner endda sin rolle. Selv om hun er imponerende veludrustet, trækker hendes hårde ansigtstræk opmærksomheden væk fra alt andet" (Matherly, 2002). Det er rigtigt, at hendes ansigtstræk slår tilskueren mere end hendes krop; den sammenknebne mund, det gennemborende blik, hendes overdrevne spil og ekstremt dårlige tyske accent ville være en karikatur i enhver anden sammenhæng end netop hér, hvor de understreger, at der er tale om en fantasi: Masochismens ambivalente maskerade.

Ilse rejser gennem tid og sted fra Tysklands nazister til Stalins Gulag i Sovjetunionen, fra en arabisk sheiks ørken til den sydamerikanske jungle. Personerne omkring hende skifter, men hun forbliver den samme. Uniformeret og med høje hæle. Fetichismen raffineres efter *She-Wolf*, hvor hendes kostume er ret enkelt (selv om man undrer sig over, hvorfor hun er iført ridebukser i en fangelejr uden heste). I *Harem-Keeper* har hun et ørkenkostume med minishorts, højhælede støvler og lange strømper, og til sheikens fest optræder hun i en sort dragt holdt sammen af rød snor og med en greyhound i hver hånd. Hendes to sorte tjenere, Satin og Velvet, har strammet alle snorene, et element der understreger tøjet som 'kostume'. Den amerikanske filmforsker Gaylyn Studlar bemærker om Dietrichs kostumer den ikonografiske brug af 'striptease' og 'maskerade' i udførelsen af masochismens "erotiske metamorfoser". Kostumerne bruges "på fetichistisk vis til at idealisere kvinden, idet de bruges til at opføre masochismens ritual om straf og forklædning" (Studlar, 1990, p. 236 7). Thorne er udstyret med pistoler, sabler, dildoer, sporer og forskellige piske - en kort sort hestepisk, en hvid kæp og en lang, brun oksepisk. Dominatrixens falliske udstyr.

Den blanding af grusomhed og kulde, den østrigske forfatter Leopold von Sacher-Masoch beundrede i sine kvinder, kendetegner også Ilse. Hun er uberørt af den smerte, hun påfører kvinder, men smiler sadistisk under sine kastrationer. Smerte, forstås, er ikke pointen; det er derimod objektet. "De er hans til at forlyste sig med, hun er heldig, at det ikke er værre," siger Ilse koldt, da den mandlige læge klager over sheikens mishandling af sine slaver i *Harem-Keeper*. Køligheden står i modsætning til sheikens varme

sadisme, da han ler begejstret under Ilses demonstration af sin 'vagina-bombe' på en bevidstløs pige; en anordning i hendes vagina der eksploderer ved samleje. Sheiken kan således sende en smuk kvindelig 'bombe' til sine fjender. Senere binder Ilse sheiken til samme operationsbord og får en pige udstyret med bomben til at elske med ham. Da filmens helt, Adam Scott (Micchael Thayer), ser resterne, forstår hun ikke, hvorfor han vender sig væk i afsky.

Uniformen, den smukke og hårde fremtræden, den stejle stolthed og kølige skønhed er klassiske træk ved dominatrixen, der her bogstaveligt er *a castrating bitch*. Ilse er hyperseksuel, hengiven i sit arbejde og altid på jagt efter tilfredsstillelse. Det kræver en 'særlig' mand at tilfredsstille og overleve Ilse, og seriens 'sidste mænd' er usædvanlige, hvad angår seksuelle præstationer. I modsætning til Grækeren i Sacher-Masochs roman *Venus i pels* er *Ilse*-seriens mandlige helte ikke sadistiske. De er repræsentanter for en 'ideel' amerikansk maskulinitet - aktive, stærke, optimistiske, demokratiske - og særligt potente. "Jeg opdagede, at jeg kunne holde min udløsning tilbage, så længe jeg ville," forklarer Wolfe Mario. "Det kan jeg stadig. Hele natten om nødvendig. Du kan kalde mig et misfoster ("freak of nature"). En menneskelig maskine. En maskine, der kan indstilles til hurtig, langsom eller aldrig."

Ilses rolle skulle have været spillet af Phyllis Davis, der havde været heltinde i wip-filmene *Sweet Sugar* (1972) og *Terminal Island* (1973), men hun forlod produktionen i protest mod urin-scenen. I stedet fik den femten år ældre Dyanne Torne (42) rollen. Hun havde været danser i Las Vegas og spillet i lavbudget exploitationfilm som *Blood Sabbath* (1972) og *Wham Bam Thank You Spaceman* (1972). Alderen, hendes overdrevne spillestil og en campy star persona smeltede sammen til en figur, der har gjort Thorne udødelig.

Den utopiske læsning: Er Ilse feminist?

Hvordan skal vi opfatte Ilse: Er hun en stærk kvinde, der repræsenterer et oprør mod patriarkatet og et brud på en ellers mandlig aggressivitet? Vender hun kønnenes stereotyper på hovedet?

På filmens kommentar-lydspor tøver Thorne ikke med at kalde Ilse for feminist: "Dette er den første [film], hvor der var en kvindelig skurk, og det er også den første, hvor hun, ligesom, var lederen af feminister, om du vil. Som mange blade skrev, hun var den første feminist. Se, selv i denne scene [kastrationen i *She-Wolf*] er offeret mand og de tre kvinder har fuldstændig kontrol."

Som nævnt har jeg ikke fundet videnskabelige artikler om Ilse. Men blandt de artikler om wip-film, der er skrevet af kvinder, bliver kvindelig styrke og uafhængighed udlagt som elementer, der peger frem mod feminisme. Pam Cook foreslog i 1976 at wip-filmen og især *Terminal Island* (1973) - den eneste wip film instrueret af en kvinde, Stephanie Rothman - har et undergravende element. I *Terminal Island* reformerer kvinderne de mænd, der tidligere misbrugte dem på en fængselsø, hvor mænd og kvinder lever sammen. "De kan ikke på nogen måde ses som feministiske film," indrømmer Cook, men påpeger "modsætninger, meningsskift der forstyrrer den patriarkalske myte om kvinder, som exploitationfilmen selv bygger på" (Cook, 1976, p. 127). Et årti senere finder en tysk artikel af Birgit Hein i *Frauen & Film* et subversivt indhold i den lesbiske seksualitet og kvinders brug af vold i filmene *Mädchen in Uniform*

Ilse, Hunulven fra SS

(1931, Leontine Sagan), *Ausgestoßen* (1982, Axel Corti) og *Chained Heat* (1983, Paul Nicholas):

> Allerede ved første film blev jeg begejstret over kvinderne (..) De tæsker efter alle kunstens regler. Uden at stille spørgsmålstegn ved det går de med skydevåben og knive. De er snu og uden skrupler. De er også liderlige efter hinanden, og når det er nødvendigt, holder de sammen og er modige (Hein, 1987, p. 22).

Hein bemærker, at lesbisk sex og voldelig optræden bryder med traditionel opfattelse af kvindelig seksualitet som passiv, pæn og delikat. Endelig diskuterer en nylig artikel af Suzanna Danuta Walters (2001) aggressive kvinder som et fortrængt billede på 'kvinden-som-andet' inden for en patriarkalsk orden. "Kvindelig kriminalitet, kvindelig vold, kvindeligt begær - så vedholdende benægtet i mainstream populærkultur - bryder her frem i al sin vælde. Disse bizarre film undersøger ikke blot det ukendte med humor og en vis postmoderne nerve, men de lader også kvinder vinde over de mandlige voldelige kræfter" (Walters, 2002, p. 121).

Konklusion. Er Ilse feminist? Det afhænger - nøjagtig som de perverse fantasier - af perspektivet. I filmenes univers og i deres samtid blev Ilse tydeligvis ikke anset for at være feminist. Hun var først og fremmest et kommercielt element, der brød tabu på så radikal vis, at det krævede publikums opmærksomhed. I exploitationfilmens verden er opmærksomhed lig penge. Ilse varslede en fornyelse af wip-filmen ved at have en kvinde som hovedperson og dominatrix. Hendes figur åbenbarede et masochistisk element, der indtil da blot havde været subtekst i wip-filmen.

Perverse fantasier udøver deres fascination ved at undergrave det normale og overskride tabu. Derfor er magtscenarier, hvor modsatte og uforenelige størrelser har sex, udbredte: Herre og slave, nazist og jøde, læge og patient, voksen og barn, chef og ansat, og så videre. Førnævnte feministiske læsninger af wip-film anser omvendingen af dette magtforhold for at være undergravende. Men er en sådan omvending politisk progressiv? Silverman afviser den utopiske læsning af perversionen, og påpeger, at masochismens oprør imod patriarkatet er post-Ødipal og ikke, som Deleuze præsenterer det, præ-Ødipal. Masochismen er, med andre ord, fuldt bevist om sin 'perverse' status. Ligeledes med producenter og forbrugere af exploitationfilm. "Det er bare for sjov," som Don Edmonds hævder. I *Eroticism* skriver den franske filosof og forfatter Georges

Bataille: "Overskridelsen fornægter ikke tabuet, men transcenderer og fuldender det. (..) Den organiserede overskridelse gør sammen med tabuet det sociale liv til hvad det er" (12).

Ilse-serien viser en perversion - den mandlige masochisme - der er tabu og derfor fascinerende. I skikkelse af Dyanne Thorne blev serien kult og *must-see* blandt unge mænd, hvor den bliver del af det moderne livs initiations-ritualer. I disse ritualer udforskes alternative seksuelle elementer (sadisme, masochisme, kannibalisme) på legende vis inden for exploitationfilmens 'trygge' fiktionsrammer (det er 'bare' film). Men overskridelsen efterlader ingen brud. Tværtimod. Min erfaring er, at de mænd, der har mødt Ilse, er endt som - helt normale. Perversionen er led i processen, hvor mænd eksperimenterer med og konstruerer deres maskulinitet. Hvilket ved eftertanke siger langt mere om maskulinitetens 'normalitet' end om *She-Wolfs* afvigende natur.

Noter

1. Denne artikel er en del af projektet *Woman in a Man's World: A Study of Heroines in Male Film Genres*, støttet af Statens Humanistiske Forskningsråd.
2. Interview med Dyanne Thorne i Venticinque, D. & Thompson, T. (2000), *The Ilsa Chronicles*. Huntingdon: Midnight Media, p. 57.
3. Selvom folk blev 'syge' af Ilse, var der et publikum: Alle amerikanske *Ilsa*-film havde premiere i danske biografer, ligesom andre amerikanske wip-film som *The Big Doll House* (1971), *Black Mama, White Mama* (1972), *Chained Heat* (1982) og *The Concrete Jungle* (1983).
4. Jeg har fundet fire udgivne artikler og et paper: Pam Cook, "'Exploitation' Films and Feminism", *Screen*, vol. 17, no. 2, sommer 1976, p. 122-127; Birgit Hein, "Frauengefängnisfilme, *Frauen & Film*, no. 43, december 1987, p. 22-26; Anne Morey, "The Judge Called Me an Accessory", *Journal of Popular Film & Television*, vol. 23, sommer 1995, p. 80-87; Suzanna Danuta Walters. 2001. "Caged Heat: the (R)evolution of Woman-in-Prison Films" in Martha McCaughey & Neal King. *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies*. Austin: University of Texas Press; Omayra Cruz, "Between Cinematic Imperialism and the Idea of Radical Politics: Philippines Based Women's Prison Films of the 1970s", paper præsenteret på SCS Conference i Denver, Colorado, 2002.
5. "This brutal and shameless exercise in depravity and relentless sadism..." Venticinque & Thompson, 2000: 4.
6. *Ilsa, The Tigress of Siberia* var ikke udkommet på dvd, da jeg skrev denne artikel, og jeg har ikke kunnet finde den på vhs. Referencer til filmen bygger på resumé i *The Ilsa Chronicles*.
7. Personernes navne varierer i stavemåde, og skuespillernes navne er tydligvis pseudonymer. Fangen Rosetta - den eneste kvinde, der slipper væk fra lejren - står ikke i end credits og er ikke nævnt i *The Ilsa Chronicles* eller på IMDB.
8. Efter *She-Wolf* i 1974 kom *SS Girls, Women's Camp 119, SS Experiment Camp, SS Camp 5 Women's Hell, Achtung! The Desert Tigers, Horrifying Experiments of the SS Last Days, Gestapo's Last Orgy, Nazi Love Camp 27*, alle produceret i 1976. I 1974 kom også Liliana Cavanis kunstnerisk ambitiøse *Il portiere di notte* (*Natportieren*), om forholdet mellem en kvindelig kz-lejrfange og hendes mandlige bøddel.
9. Se Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, kapitel 5, for en gennemgang af Freud og masochisme. Dette er en omskrevet version af artiklen "Masochism and Male Subjectivity." Reik skriver om homoseksualitet og mandlig masochisme: "There cannot be any doubt as to the existence and efficaciousness of the passive-homosexual idea in masochism - but much doubt as to its prevalent importance. It does not show up regularly nor is its importance always the same" (Reik, 1941, p. 206).
10. På kommentar-lydsporet til *Wicked Warden* fortæller Dyanne Thorne, at hun får mange breve fra kvinder, der skriver at *Ilse*-filmene har reddet deres ægteskaber. Jeg er måske konservativ, men jeg gætter på, at disse kvinder har set filmene på deres mænds initiativ. Da jeg spurgte, fandt jeg ikke én kvinde, der havde set serien, mens mange venner og kolleger overraskede ved at have set en

eller flere film i serien.

11. Den spanske efterfølger er en undtagelse. Den følger wip-filmens sædvanlige sadisme med kvindelige ofre, onde lesbiske fangevogtere, der dør til slut, og mandlig voyerisme.
12. Georges Bataille, *Eroticism*, p. 63, 65.

Litteratur

Bataille, G. (2001). *Eroticism*. London: Penguin Books.

Clover, C. (1992). *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. London: BFI.

Cook, P. (1976). "'Exploitation' films and feminism." *Screen, 17*, no. 2, sommer, 122-127.

Creed, B. (1993). *The Monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. London: Routledge.

Cridland, J. (1976, March 1). "Angående filmen 'Ilse'". *Helsingør Dagblad*.

Crowther, B. (1989). *Captured on Film*. London: Batsford.

Cruz, O. (2002). "Between cinematic imperialism and the idea of radical politics: Philippines based women's prison films of the 1970s". Paper præsenteret på SCS Conference in Denver, Colorado, 2002.

Deleuze, Gilles (1981). *Sacher-Masoch og Masochismen - det kolde og det grusomme*. Århus: Sjakalen.

Freud, S. (1980). "The Economic Problem of Masochism" (1924). In J. Strachey (trans.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (vol. XIX, p. 157 170). London: Hogarth Press.

Hein, B. (1987). "Frauengefängnisfilme". *Frauen & Film, 43*, december, 22-26.

"Ilsa, She-Wolf of the SS" [anonymous review]. Hentet d. 12 maj, 2002, fra www.prison-flicks.com/ilsa-shewolf.htm.

Major, W. "Ilsa, She Wolf Of The SS." Hentet d. 12 maj, 2002, fra *Boxoffice Magazine Online*, http://www.rottentomatoes.com.

Matherly, B. "Ilsa: She Wolf of the SS." Hentet d. 12 maj, 2002, fra www.daily reviews.com/i/bmilsa1.htm.

Morales, E. (1995, 15. august). "Mama Said Knock You Out." *Voice*.

Morey, A. (1995). "The Judge Called Me an Accessory." *Journal of Popular Film & Television, 23*, no. 2, sommer, 80-87.

"Nazifilm om SS-tortur tages af plakaten fordi publikum bliver dårlige" (1976, 16. december). *Ny Dag*.

Parish, J.R. (1991). *Prison Pictures from Hollywood: Plots, Critiques, Casts and Credits for 293 Theatrical and mMade-for-television Releases*. Jefferson: McFarland & Company Inc.

Reik, T. (1941). *Masochism in modern man* (senere udgaver har titlen *Masochism in sex and society*). New York: Farrar, Straus and Company.

Sacher-Masoch, L. von. *Venus in Furs*. In *Masochism* (pp. 141-293). New York: Zone Books.

Scheib, R. "Ilsa, She Wolf of the SS." Hentet d. 12 maj, 2002, fra http.//members.fortunecity.com/roogulator/horror/ilsa1.htm.

Silverman, K. (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. London: Routledge.

Silverman, K. (1988). "Masochism and Male Subjectivity", *Camera obscura, 17*, 30-67.

Steltz, C. "Ilsa, She Wolf of the SS." Hentet d. 12 maj, 2002, fra www.dvdangle.com/reviews/.

"Stinkende premiere" (1976, 26. april). *Aarhuus Stiftstidende*.

Studlar, G. (1990). Masochism, masquerade, and the erotic metamorphoses of Marlene Dietrich. In J. Gaines & C. Herzog (Eds.), *Fabrications: Costume and the female body* (pp. 229-249). London: Routledge.

Venticinque, D. & Thompson, T. (2000). *The Ilsa Chronicles*. Huntingdon: Midnight Media.

Walters, S. D. (2001). "Caged heat: The (R)evolution of woman-in-prison films." In M. McCaughey & N. King (Eds.), *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies* (pp. 106-124). Austin: University of Texas Press.

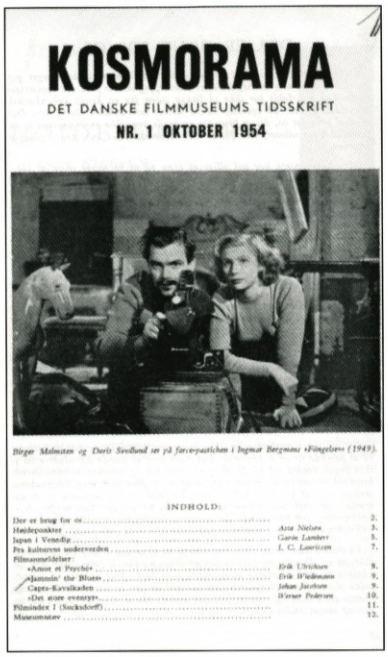
Zalcock, B. (1998). *Renegade Sisters: Girl gangs on film*. Creation Books: London.

50 års Kosmorama

I anledning af et jubilæum

Det første nummer af *Kosmorama* udkom for 50 år siden. Bladet, der blev udgivet af Det Danske Filmmuseum (oprettet 1941), nu Cinemateket, var et initiativ til at styrke den 'seriøse' filmkritik, som ikke havde alt for gode kår i de trykte medier. Som redaktør var anført museets direktør, Ove Brusendorff (1909-86), der i 1939-41 havde udgivet trebindsværket *Filmen*, det første væsentlige historiske og leksikalske værk om film på dansk. Film blev i høj grad stadig opfattet som et lidt kulørt felt for folkelig underholdning, og det var karakteristisk, at selveste professor K.E. Løgstrup i et radioforedrag fra 1957 (trykt i samlingen *Kunst og etik*, 1961) kunne affærdige filmen som et underlødigt medium, især fordi det besad en stærk suggestionskraft.

Lederartiklen i det første nummer af *Kosmorama* fra oktober 1954 hed "Der er brug for os." Og *Kosmorama* blev op gennem 50'erne og 60'erne et væsentligt samlingssted for en skare skribenter, der kunne forsvare filmen som kunst og samtidig markere den voksende kritiske bevidsthed om mediet.

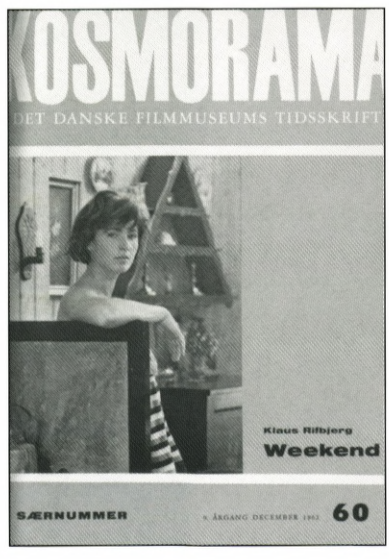

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

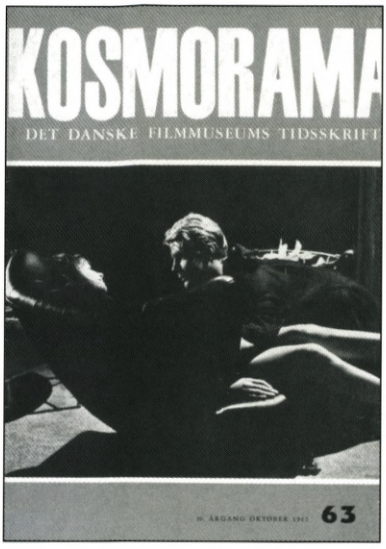
NR. 1 OKTOBER 1954

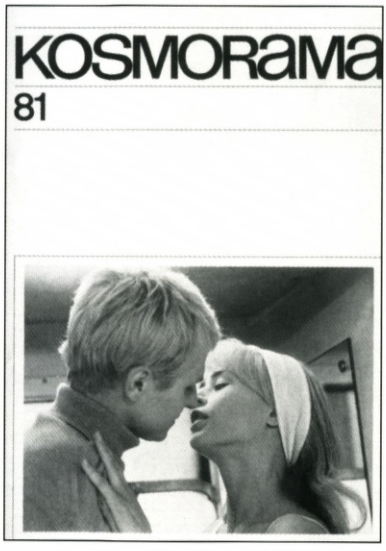
Det første nummer af *Kosmorama* var på 12 sider og rummede bl.a. en lille erindringsskitse, "Højdepunkter," af Asta Nielsen, der fortæller om "de instruktører, der har givet mig de største filmiske oplevelser" - René Clair med *Millionen*, de Sica med *Cykeltyven*, Orson Welles med *Den Store Mand* og John Huston med *Moulin Rouge*. Der var også små artikler om japansk film, anmeldelser skrevet af I.C. Lauritzen, Johan Jacobsen og Erik Ulrichsen samt et såkaldt filmindex, dvs. en filmografi, over den svenske dokumentarist Arne Sucksdorff.

Redaktionssekretær var Erik Ulrichsen (1923-2001), som fra nr. 3 stod alene som redaktør og var hovedkraften bag bladet. Han styrede *Kosmorama* fra december 1954 til april 1960, hvor de jævnlige bidragydere bl.a. talte Werner Pedersen, Jørgen Stegelmann, Ib Monty, Børge Trolle og Theodor Christensen. Ulrichsen skrev sammen med Jørgen Stegelmann *Showfilmens förvandling* (1958), en svensk bog om amerikansk musical, og udgav Carl Th. Dreyers artikler *Om filmen* (1959). I 1961 forlod han institutionen, men fortsatte i en årrække som filmanmelder på *Information*, siden på *B.T.* Han skrev en bog om *Hollywood. En kritisk kærlighedserklæring* (1961), og et udvalg af hans væsentligste filmkritik, *Filmangreb og filmpoesi* (1965), blev udsendt. Men derefter trak han sig stort set tilbage fra filmkritikken. Han står som en af de vigtigste pionerer i den danske filmkritik, og han blev hyldet af *Kosmoramas* nye redaktion, der tog over med nr. 50 (oktober 1960).



Ib Monty, der var ny direktør for Filmmuseet, var ansvarshavende redaktør og havde Poul Malmkjær og Jørgen Stegelmann i redaktionen. De ledede bladet til og med nr. 80 i juli 1967. Blandt de nye skribenter var Morten Piil. Særnummeret nr. 60 (december 1962) bragte Klaus Rifbjergs manuskript til *Weekend*. Det var første gang manuskriptet til en dansk film blev udgivet. Fra nr. 72 (december 1965) indførte bladet - i stil med det franske *Cahiers du Cinéma* - en side med stjerner, hvor en række





filmkritikere gav karakterer til filmene. Det er interessant at bemærke, at Morten Piil gav én stjerne til Henning Carlsens *Sult*, mens Bjørn Rasmussen gav den fire.

I 60'erne skiftede bladet format. Nr. 81 fra oktober 1967 var i A4-format, og på omslaget var Harriet Andersson i færd med at give Erik Wedersøe et kys. Redaktør var kunsthistorikeren Øystein Hjort (med Ib Monty, Morten Piil og Henrik Stangerup i redaktionen). I 1969 blev den franskfødte filmskribent (og munk) Martin Drouzy redaktør (med Søren Kjørup, Philip Lauritzen, Morten Piil og siden Christian Braad Thomsen i redaktionen), og nu markerede den nye politiske og filmteoretiske bevidsthed sig - særlig prægnant med nr. 97 (1970), der præsenterede den ny filmteori, bl.a. Metz, Barthes, Pasolini og Eco, nr. 103 om film og politik og nr. 105 om massekultur (redigeret af Philip Lauritzen, som derefter forlod redaktionen).

I 1972 udpegede Monty som ny redaktør sin medarbejder ved museet, Per Calum, der havde været redaktionssekretær under Hjort og Drouzy. Afgørelsen blev kritiseret, og flere filmskribenter - bl.a. Morten Piil og Christian Braad Thomsen - ønskede ikke længere at skrive til bladet. Calum, der havde en redaktion bestående af Ib Lindberg, Poul Malmkjær og Peter Schepelern, fortsatte dog i de næste syv år, og dyrkede bl.a. leksikale numre, særligt omfattende var nr. 131 (1976) om den nye amerikanske film. Fra 1979 fortsatte Calum med andre redaktioner (Jan Kornum Larsen, Ebbe Iversen), og 1983-85 var Jan Kornum Larsen, den tidligt afdøde kritiker, redaktør.

1986-92 var universitetslektor Kaare Schmidt redaktør med Lene Nordin, Peter Schepelern og siden Eva Jørholt, Dan Nissen og Maren Pust i redaktionen. Især temanumre om dansk film (nr. 180, 1987), om postmodernismen i filmen (nr. 189, 1990) og om seksualitet og film (nr. 195, 1991) blev bemærket.

Maren Pust var redaktør 1992-96 med Dan Nissen, Kaare Schmidt og siden Kim Foss og Ole Steen Nilsson i redaktionen. I denne periode foranstaltede tidsskriftet også arrangementer på Filmmuseet.

I løbet af 90'erne forekom et blad, som præsenterede anmeldelser og artikler i relation til biografrepertoiret og i nogen grad til Museets forevisninger, at spille en mindre betydningsfuld rolle. Avisernes dækning af filmstoffet var efterhånden blevet så fyldig og kompetent, at det ikke længere var så indlysende, at der var "brug for os".

På den baggrund indgik Cinemateket i 1997 et samarbejde med Institut for Film- & Medievidenskab (nu: Afdeling for Film- og Medievidenskab) ved Københavns Universitet om at fortsætte tidsskriftet som en skriftrække, der hvert halve år udkommer med et nummer i bogform, centreret omkring et tema. Peter Schepelern med en redaktion bestående af Eva Jørholt, Dan Nissen og Jesper Andersen har stået for en række publikationer, der har til opgave at formidle filmvidenskabelig forskning - deriblandt en dansk filmhistorie (nr. 220, 1997), der siden udkom i bogform - *100 års dansk film* (2001). Desuden numre om bl.a. moderne filmteori (nr. 220), historien og filmen (nr. 226), den fantastiske film (nr. 231), grønlandsk og islandsk film (nr. 232) samt et dobbeltnummer, der portrætterer de vigtigste filmskabere i tiden (nr. 227/228).

Kosmorama har rundet de 50 år, hvad de færreste kulturtidsskrifter opnår. Gennem 234 numre har skiftende redaktioner - og skribenter - holdt filmkunsten under observation, kærligt og kritisk. Det fortsætter vi med.

Peter Schepelern

Kosmorama

1. årgang, nr. 1 (oktober 1954) - nr. 2 (november 1954)
Redaktør: Ove Brusendorff. Redaktionssekretær: Erik Ulrichsen.

1. årgang, nr. 3 (december 1954) - 6. årgang, nr. 49 (april 1960)
Redaktør: Erik Ulrichsen.

7. årgang, nr. 50 (oktober 1960) - 13. årgang, nr. 80 (juli 1967)
Redaktør: Ib Monty. I redaktionen: Poul Malmkjær, Jørgen Stegelmann.

14. årgang, nr. 81 (oktober 1967) - nr. 86 (august 1968)
Redaktør: Øystein Hjort. I redaktionen: Ib Monty, Morten Piil, Henrik Stangerup.

15. årgang, nr. 87 (oktober 1968) - nr. 92 (september 1969)
Redaktør: Øystein Hjort. Redaktionssekretær: Per Calum. I redaktionen: Ib Monty, Morten Piil, Henrik Stangerup.

16. årgang, nr. 93 (nov. 1969) - 17. årgang, nr. 104 (september 1971)
Redaktør: Martin Drouzy. Redaktionssekretær: Per Calum. I redaktionen: Søren Kjørup, Philip Lauritzen, Morten Piil.

18. årgang, nr. 105 (november 1971)
Redaktør: Martin Drouzy. Redaktør af dette nummer: Philip Lauritzen.

18. årgang, nr. 106 (december 1971) - nr. 110 (september 1972)
Redaktør: Martin Drouzy. Redaktionssekretær: Per Calum. I redaktionen: Morten Piil, Christian Braad Thomsen.

19. årgang, nr. 111 (oktober 1972) - 25. årgang, nr. 143/144 (vinter 1979)
Redaktør: Per Calum. I redaktionen: Ib Lindberg, Poul Malmkjær, Peter Schepelern.

26. årgang, nr. 145 (februar 1980) - 27. årgang, nr. 155/156 (december 1981)
Redaktør: Per Calum. I redaktionen: Ebbe Iversen.

28. årgang, nr. 157 (februar 1982) - 29. årgang, nr. 165 (september 1983)
Redaktør: Per Calum. Redaktionssekretær: Jan Kornum Larsen. I redaktionen: Ebbe Iversen.

29. årgang, nr. 166 (december 1983)
Redaktør: Per Calum. I redaktionen: Jan Kornum Larsen.

30. årgang, nr. 167 (april 1983) - 31. årgang, nr. 174 (december 1985)
Redaktør: Jan Kornum Larsen. Produktion: Per Calum.

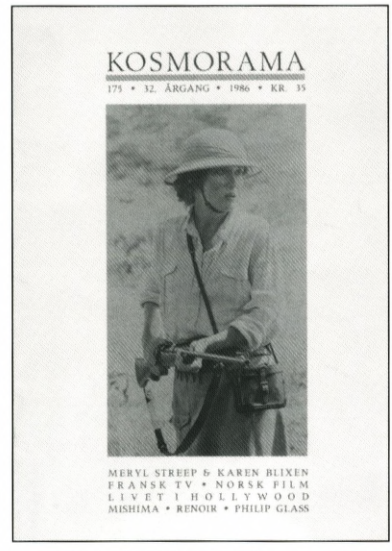
32. årgang, nr. 175 ([forår] 1986) - 33. årgang, nr. 180 (sommer 1987)
Redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Lene Nordin, Peter Schepelern.

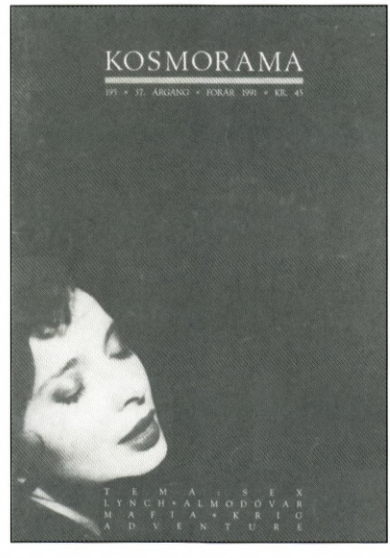
33. årgang, nr. 181 (efterår 1987) - 34. årgang, nr. 185 (efterår 1988)
Redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Eva Jørholt, Lene Nordin, Peter Schepelern.

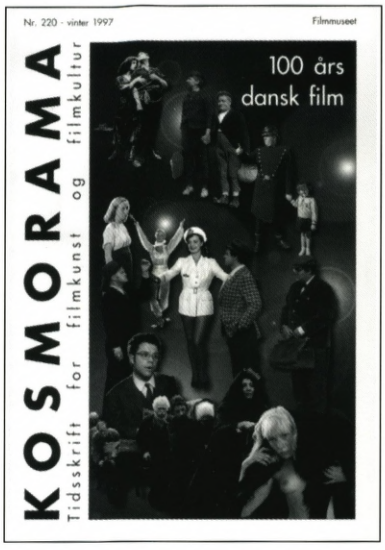
34. årgang, nr. 186 (vinter 1988) - 36. årgang, nr. 192 (sommer 1990)
Redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Eva Jørholt, Lene Nordin, Peter Schepelern, Dan Nissen.

36. årgang, nr. 193 (efterår 1990) - 38. årgang, nr. 199 (forår 1992)
Redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Eva Jørholt, Lene Nordin, Peter Schepelern, Dan Nissen, Maren Pust.

38. årgang, nr. 200 (sommer 1992) - 40. årgang, nr. 207 (forår 1994)
Redaktør: Maren Pust. I redaktionen: Dan Nissen, Kaare Schmidt.







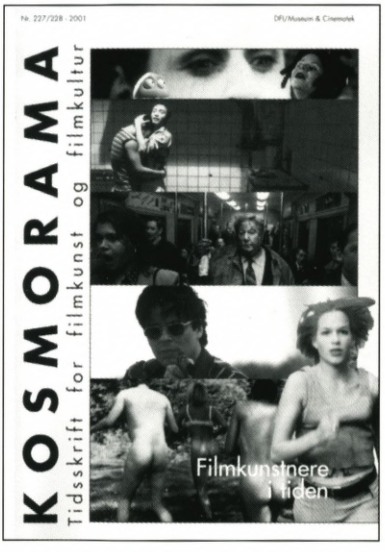
40. årgang, nr. 208 (sommer 1994) - nr. 210 (vinter 1994)
Redaktør: Maren Pust. I redaktionen: Dan Nissen, Kaare Schmidt, Kim Foss, Ole Steen Nilsson.

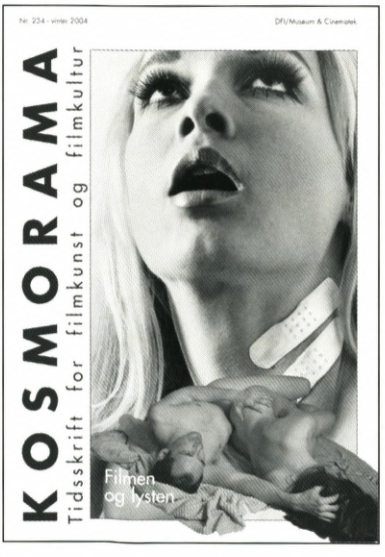
41. årgang, nr. 211 (forår 1995) - nr. 214 (vinter 1995)
Redaktør: Maren Pust. I redaktionen: Dan Nissen, Kim Foss, Ole Steen Nilsson.

42. årgang, nr. 215 (forår 1996) - nr. 218 (vinter 1996)
Redaktør: Maren Pust. I redaktionen: Dan Nissen, Kim Foss.

43. årgang, nr. 219 (sommer 1997) - 48. årgang, nr. 230 ([vinter] 2002)
Redaktør: Peter Schepelern. I redaktionen: Eva Jørholt, Dan Nissen.
[Redaktør af nr. 221 og nr. 230: Eva Jørholt].

49. årgang: nr. 231 (sommer 2003) - 50. årgang, nr. 234 (vinter 2004)
Redaktør: Peter Schepelern. I redaktionen: Eva Jørholt, Dan Nissen, Jesper Andersen.





KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Torben Grodal

Kærlighed og lyst.
Filmromantik og filmpornografi
set i lyset af den kognitive evolutionære psykologi

Brian Petersen

Modlyst.
Den frastødende filmkunst

Casper Tybjerg

Sandhedens masker.
Herman Bang, Stiller, Dreyer

Isak Thorsen

Døden eller den guddommelige kærlighed.
Forførerens forvandling i Erich von Stroheims film

Niels Henrik Hartvigson

Lyst over land.
Det danske trediverlystspil og
dets rødder i en dansk komedietradition

Susanne Fabricius

Sprogets lyst og lystens sprog.
Jane Campions produktion

Jonas Varsted Kirkegaard

Aldrig ræd for mørkets magt.
Den kvindelige vampyr som seksuel rebel

Mette Kramer

Visuel lyst og bløde film.
Når kroppens funktioner motiverer følelsesoplevelsen

Rikke Schubart

Hold den! Brug den! Misbrug den!
Ilse, Hunulven fra SS og kastrationens logik

50 års Kosmorama. I anledning af et jubilæum