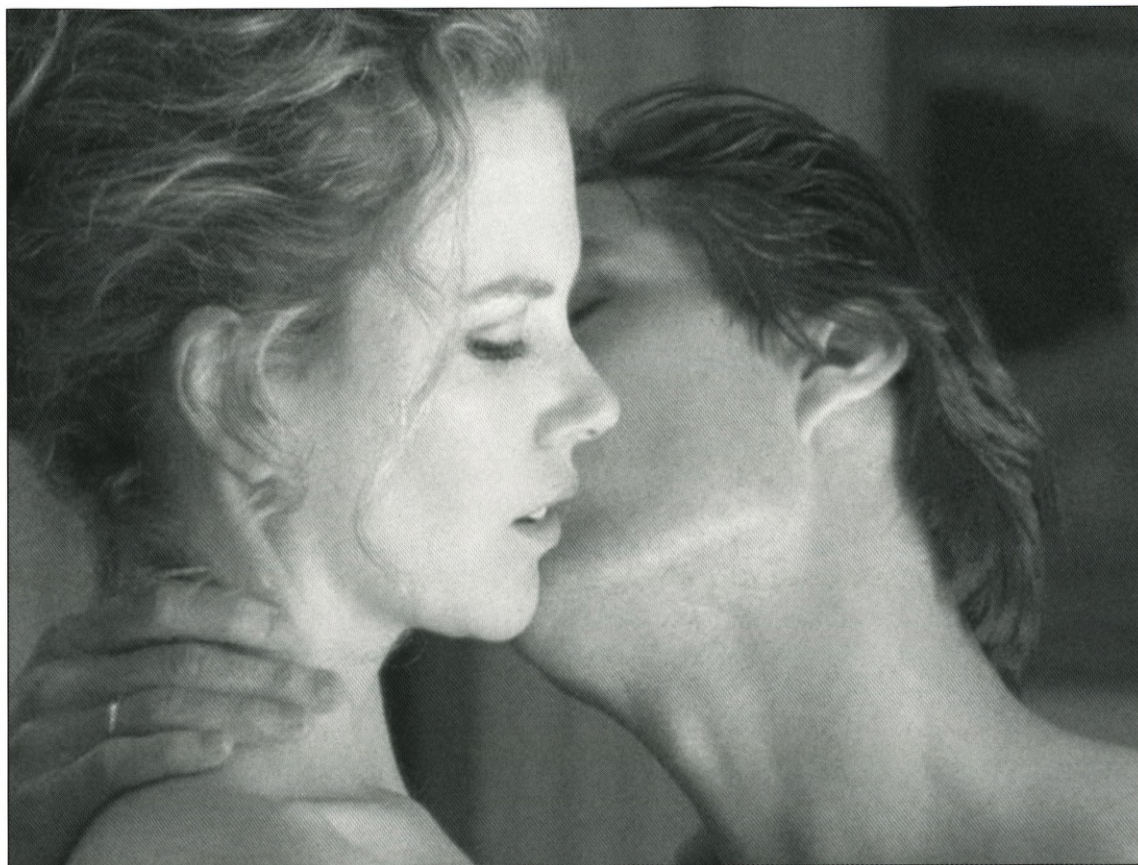




Eyes Wide Shut. Frame grab

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

overlevelsessevnen 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 overjaget. 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 overlevelsessevne. 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 udleveres (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 menneskeheden perspektiv er disse følelser vigtige for at sikre artens overlevelse. F.eks. forstær-

ker altruisme og omsorg for afkommet artens overlevelsessevne, 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 overlevelsessevne, 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 vanskelige 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 menneskehammen - motiveret af et kærlighedsbånd - blev den eneste pattedyrsham, der deltager i opdraget 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 hjerne-scanninger 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 etableret. 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 “optaget-hed 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 interesser.

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 film-lærredets 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 eye-brow 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 Yimou *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 - pornofilm (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 kroppsdele. 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 sam-

men 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 seksual 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 kropens 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 følelser 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 kompli-

ceret 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", arbejdsorienterede 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 overtalesesteknikken. 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 underkastelse 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 fiktionens 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. Ej heller 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 fremstillin-

ger, 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 homo-

seksuel 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 simplificerede, 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 Yimou *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, ikke-seksuelle, emotionelle motivationer, må han eller hun lide af en fortrængningsbaseret falsk bevidsthed eller tjene som tale-rør 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 lige-fremt 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 kunsthierarki 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).

Filmmédiet 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 med-

fødte 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 trykthed 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, 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. promiskuøst 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 Ødipus-kompleksets 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 tommelfingerregler, 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, menneskebørnernes 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 pattedyrslust er stadig i kraft og er i visse henseender blevet for-

stærket, 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 tidlig 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. Pardannelsedispositionen 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 filmtilskuers 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 filmskabernes og det intenderede publikums. Men filmforskere må også respektere og forklare filmskabernes og tilskuernes 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 Illinois 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) perverts-kvaliteter; 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 bytteværdi 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 sympatiske 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.