



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. pornofilm 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 pornofilme 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 eksplicite 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 afvigelse, forbrydelse, voldtægt og tortur er derimod pæret. 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 pornofilm 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 pornofilm vil en *spoiler* groft sagt betyde sædafgang (hvis det antages, at pornofilmens kernepublikum er mænd og pornofilm et surrogatprodukt).

Hvis de agerende hovedpersoner straks afslørede hvilke attributter de havde under tøjet og 'kom til sagen', ville pornofilm 'kun' have parringsritualets iboende dramaturgi – afklædning, forspil, bedækning og klimaks/udløsning – tilbage at trække på, jf. den improviserede amatørporno-film 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 tillempe 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 pornofilm 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) sex-terapeut. 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 pornofilm, 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 pornofilm – 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 pornofilm mindst én undergenre, hvor "personalized bonding" er en hovedingrediens, nemlig film om monogame pars udskjelser). 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 amoureuse følelser mellem en prostitueret kvinde og hendes kunde, dvs. at der sker en overskridelse af det ikke-personlige kontraktforhold, som er impliceret 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* luffer 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 udskjelser 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 fatale*n, 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 pingpong 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 voldsscener 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 noir*en som ”et felt præget af perversion, desperation og ensomhed” (Scheperlorn 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 forlemme, 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 porno-graphie*, 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 pornofilm, 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 pornofilm, 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 forbrøder sig imod ved i pastiche-parodisk form at vise, hvad vi så afgjort ikke får at se i inspirationskilderne, jf. f.eks. Snevide-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 pornofilm 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 implicite pointe ved pornofilm, 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-over-skrivelse, 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 gen-

nembrud 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 obscøne 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 literære 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.

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 *hard-core*.

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



Idioterne. Frame grab

forbeholdt ikke-lødige *exploitation*-genrer som f.eks. pornofilm. 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 kyskhedslofte (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 behageligt. I lighed med Triers illusionsbrud (jf. også Grace-trilogiens *verfremdningsteknikker*) 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 pornofilm, 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 hængende 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 pornofilm vækker begær efter tilfredsstillelsen af visse biologiske behov og i den forstand animerer til bevægelse og handling i virkeligheden. Således set er pornofilm 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 hen-vise 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.
 Schepeleyn (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 udpillede) fortolknings- og analysemetoder som f.eks. psykoanalytisk filmteori, selv

staber 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 video-genre. 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 selvfølgelig 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), Amenåbars *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.