

FORORD

Produksjonen av en masteroppgave er en langvarig og tung prosess, men til tross for dette er det også noe av det mest givende jeg har fått lov til å gjøre. Denne oppgaven har vært med meg i nesten to år, og markerer slutten på fem fantastiske år med filmvitenskap ved NTNU. De kommende sidene er et resultat av all lesing, skriving, redigering, og enda mer redigering og omskriving som er lagt til grunn. Det er et produkt av runder med tilsynelatende endeløs frustrasjon, utrivning av hår og lange – både dager og netter. Men den er også et resultat av perioder med mye glede, gode diskusjoner og åpenbaringer. Dette er sider ved prosessen som preger oppgaven, uten at alle blindveiene og avsporingene underveis skinner igjennom i den endelige versjonen (forhåpentligvis).

En av personene som har gjort dette mulig, er min fantastiske hovedveileder Margrethe Bruun Vaage. Du har vært den største støttespilleren min med dine konstruktive, konkrete tilbakemeldinger, diskusjoner og motiverende samtaler. Uten deg hadde opplevelsen blitt betraktelig mindre givende. Tusen takk!

En stor takk rettes også til min biveileder Stig Kulset for gode samtaler, innspill og forslag til teori. Du har vært en ubeskrivelig hjelp når det har stått på som verst. Også da du fylte bagen min med teoribøker før sommerferien!

Jeg vil også takke leder for Kvinnegruppa Ottars «Stopp Pornokulturen», Katarina Storalm, for velvilje og oversendelse av relevant informasjon.

En stor takk til min kjære Matias for all støtte og lange diskusjoner utover natten, du har hjulpet meg med å få liv i oppgaven!

Takk til Vivi Ustad og Margit Sandvik for korrektur. Og en stor takk til alle som har deltatt i diskusjoner og samtaler. Dere vet hvem dere er.

Trondheim, mai 2014

Katinka Ustad

INNHold

Kapittel 1 - Stopp pornokulturen.....	1
Oppgavens teori & oppbygning	3
Kan pornografi kalles spillefilm?	12
Kapittel 2 – Isabella: Passivt objekt eller Aktiv heltinne?	16
Gjenkjennelser i <i>Pirates</i>	16
Tilpasning til pornografikarakterer	18
Objektiverende blick og skopofili	21
Sympatiske pornografikarakterer	26
Kapittel 3 – Jules: Kvinnelig offer eller kastrerende femme fatale?	41
Ulike seksuelle persona = ulike tilpasninger	41
Paglia: kjønn, sex og femme fatale	47
Allianse med perverse karakterer	52
Jules som femme fatale	60
Kapittel 4 – Serena: Feminin og svak eller maskulin og sterk?	62
Hvem er Serena?	63
Feminin = passiv og svak, eller...?	65
Hvilket paradoks?.....	69
Kapittel 5 – Konklusjon	79
Aktive karakterutviklinger	80
Nedverdiget eller nedverdiggende.....	81
Offerroller.....	83
Pornografi som sjanger.....	85
Bibliografi	88

KAPITTEL 1 - STOPP PORNOKULTUREN

Pornography is degrading to women [...]. It is provided primarily for the lustful pleasure of men and boys who use it to generate excitation. And it is my belief, though evidence is not easily obtained, that a small but dangerous minority will then choose to act aggressively against the nearest available females. Pornography is the theory; rape is the practice

(Attorney General's Commission on Pornography 1986, 1999)

Pornografi blir gjerne ansett og kritisert for å være kvinnedverdigende, at den er myntet på en mannlig bruker, og at bruken av pornografi kan føre til voldelig utagerende oppførsel mot kvinner som resulterer i voldtekt. Kritikken omhandler at kvinnene fremstilles som maktesløse ofre og passive objekter, i møte med det aktive og mannlige subjektet med sin «weaponlike use of the penis» (Williams 1999:17). Flere anti-pornografifeminister hevder at den mannlige seksualiteten er preget av dominans og makt og at «with lovers like men, who needs tortureres?» (Williams 1999:18). Disse feministene har vært ute etter å forandre synet på kvinners rolle som offer for den mannlige seksuelle mishandlingen, og har blant annet angrepet pornografi som den store synderen og pådriveren i denne oppfatningen og fremstillingen av kvinner. Dette er den generelle opplevelsen av pornografi og kvinner, og det er spesielt anti-pornografifeminister som blir synlig i debatten. Men er denne kritikken rettferdiggjort, og er dette den eneste måten det er mulig å oppleve kvinnefremstillingen i pornografi, og spesielt i møte med pornografiske filmer?

Kampen mot pornografi kan spores langt tilbake og den har foregått på flere ulike måter. 1980-tallet var blant annet et viktig tiår for feminismen, og anti-pornografikampanjene i USA ledet av blant annet Catharine McKinnon og Andrea Dworkin fikk stor oppmerksomhet

(Holst 2009:59)¹. Kampen mot pornografi dreide seg om kvinnefremstillingen, konsekvensene og virkningene pornografi kunne påføre tilskuer og bruker, med spesielt fokus på voldelig adferd hos menn mot kvinner. I USA i dag pågår det en «Stop Porn Culture» - kampanje som er «dedicated to challenging the pornography industry and an increasingly pornographic pop culture» (<http://stoppornculture.org/about/>), og som jobber mot en slutt på seksuell utnyttelse og undertrykkelse av kvinner. I Norge høsten 2012 startet Kvinnegruppa Ottar en aksjon kalt «Stopp pornokulturen», med ønske om «[...] å skape et miljø hvor det å være kritisk til pornografien er normalt» (<http://stopp-pornokulturen.no/omoss/>). De tar utgangspunkt i, og har et samarbeid med den amerikanske «Stop Porn Culture» - kampanjen, og hovedargumentet til begge organisasjonene er at pornografi skader kvinner. Robin Morgans kjente uttalelse om at pornografi er teorien, voldtekt praksisen, står fremdeles sentralt.

Kvinnegruppa Ottar hevder blant annet at kvinner reduseres til andrerangs mennesker gjennom at den kvinnelige kroppen og seksualiteten gjøres til en vare, og at fremstillingen av kvinner i pornografi er nedverdiggende. Marielle Leraand, tidligere leder for Kvinnegruppa Ottar i Oslo, uttalte til dagsavisen i forbindelse med den norske utgivelsen av Mia Engbergs *Dirty Diaries - 12 Shorts Of Feminist Porn* (2009), at det burde bli et lovforbud mot kjøp av pornografi, og at «Porno henger sammen med menneskehandel, som er et alvorlig internasjonalt problem» (Pedersen 2012)². Kvinnegruppa Ottar kritiserer videre pornografi blant annet for å være «ideologisk terror»³ mot kvinner, og hevder at det gir et forvrengt bilde av seksualitet, der «vold og undertrykking blir fremelsket» (Munkvik 2010)⁴.

I foredraget *Stopp pornokulturen – Hvordan pornokulturen påvirker holdninger, reaksjoner og seksualitet*⁵, uttaler Kvinnegruppa Ottar at

Featurefilmene kjennetegnes av handling og replikker og framstilles som mer respektable. De markedsføres som par-vennlige, den typen porno en mann kan

¹ Se Holst for feminismens historie og utvikling.

² <http://www.dagsavisen.no/kultur/vil-ha-nytt-pornoforbud/>

³ <http://www.side2.no/2142135.html>

⁴ <http://www.aftenbladet.no/nyheter/lokalt/jaeren/Ottar-vil-ha-folkeaksjon-mot-Klepp-porno-1973225.html#.Uw8oXf15N8E>

⁵ «Stopp pornokulturen» -foredraget er basert på Gail Dines sitt foredrag, og oversatt av Katarina Storalm, leder for Stopp pornokulturen. Alle sitat og referanser er gjort med tillatelse av Katarina Storalm.

se på sammen med sin partner. Likevel lærer featurepornofilmene menn at sex dreier seg om å bruke kvinner på så mange måter som mulig, og at dette er noe kvinner liker. Det brukes også for å få kjærester til å “gå med på” den formen for sex som han er opplært til – gjennom pornoen

(Stopp pornokulturen 2013, Storalm et al.)

De hevder videre at det i møte med denne formen for pornografi er snakk om skuespill, der sexen er ekte, men at nytelsen og orgasmene er falske, og kjennetegner denne sjangeren med «En film hvor damene later som de får orgasme» (Stopp pornokulturen 2013, Storalm et al.).

I 2002 startet advokat og daværende redaktør for «Aktuell rapport», Stein-Erik Mattson, den såkalte «Pornosladd-saken». Han delte ut gratis usensurerte pornografiske blader i Oslo sentrum og ble politianmeldt av politiker Lena Jensen. Mattson ble frikjent i både Tingretten og Lagmannsretten, og anmeldelsen endte med at pornosladdloven i Norge ble endret. Saken ble anket og gikk videre til behandling i Høyesterett, og i denne forbindelse uttalte Ane Stø, leder for Kvinnegruppa Ottar, at dette var en viktig sak, og at «Høyesterett er nødt til å ta stilling til om vi skal ha porno over alt her i landet. Den pornoen som selges i dag i kiosker er både kvinnefordreende og støtende» (Østrem 2005)⁶. Stø hevder at det som er støtende og nedverdiggende med pornografi er bruken av kvinner. Den norske sosiologen og skribenten Kjetil Rolness uttaler i denne sammenheng at en slik uttalelse og påstand er meningsløs på lik linje med å hevde at alle rapporttekster er kvinnenedverdiggende. Det finnes pornografi som er kvinnenedverdiggende, men det finnes mye mer som ikke er det (ibid.). I 2003 ble Rolness' bok i regi av Aschehoug *Sex, løgn og videofilm: Et usladdet oppgjør med myten om porno* publisert. Resultatet av saken endte med at Høyesterett fjernet pornografisladden i 2005.

OPPGAVENS TEORI & OPPBYGNING

Det finnes ulike medier som er åpne for en annen side av pornografidebatten, og anti-pornografifeministene har opplevd motstand. De får likevel mye medhold og støtte fra blant

⁶ <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/5274474.html>

annet politiske partier og medieforskere, som eksempelvis Gunn Enli fra UiO (Gravklev 2013)⁷, og den offentlige debatten omhandler og fokuserer først og fremst på hvorvidt pornografi er bra for mottaker. Anti-pornografiaktivister hevder i første omgang at (akademisk) forskning på pornografi må ta utgangspunkt i, og ha et fokus på vold, skade og effekt (Smith & Attwood 2014:9). Men som Smith og Attwood poengterer, blir den anti-pornografiske feminismen som er utgangspunktet for «Stop Porn Culture»-kampanjen⁸, kritisert for blant annet «[...] it's lack of theoretical rigour» (2014:10), og «[...] shaky evidence base» (ibid.). De hevder, i forbindelse med underskriftskampanjen til «Stop Porn Culture», at flere ytrer sine personlige meninger om pornografi, og at de presenterer dem som noe mer enn personlige erfaringer og meninger, og: «[...] on the back of them, imputing consequences for all those who engage with pornography [...]» (Smith & Attwood 2014:9). En lignende tendens illustreres eksempelvis med et NRK-intervju i Radio Ekko⁹. Her uttaler Tina Skotnes at hennes tenningsmønster forandret seg da hun var bruker av pornografi, og at hun tente på «hardere ting, eller andre akter» (Skotnes 2013), som eksempelvis analsex. Hun hevder at de seksuelle grensene hennes ble tøyd og flyttet, og at dette gjelder for alle brukere av pornografi. Videre uttaler hun at pornografi er skapt for å gjøre folk avhengige.

Kvinnegruppa Ottar baserer sine holdninger og «Stopp pornokulturen»-foredraget på sosiolog og anti-pornografifeminist Gail Dines sin bok *Pornland: How Porn Hijacked Our Sexuality* fra 2010. Denne boken omhandler først og fremst effekten Dines hevder pornografi har på brukere, og er dermed i tråd med det Smith og Attwood poengterer i forbindelse med akademisk forskning den offentlige debatten tar utgangspunkt i. Dette er forskning og resultater som belyser det problematiske med pornografi (2014:1), og den tekstanalytiske muligheten til å forske på og forstå pornografi er sjeldent representert i slike resultater. Denne oppgaven vil derfor belyse noen andre perspektiver og vinklinger, og argumentere for en alternativ måte å oppleve og forstå kvinnefremstillinger og deres posisjon i heterofil mainstream pornografi gjennom tekstanalyse. Oppgaven vil bestå av en næranalyse av Ali Joonas *Pirates* fra 2005. Grunnen til dette er, for det første at Kvinnegruppa Ottar anvender denne filmen som eksempel på hva spillefilmpornografi er, og filmen faller innenfor deres pornografikritikk. *Pirates* står dermed som et naturlig valg å ta utgangspunkt i. For det andre

⁷ <http://www.dagsavisen.no/kultur/tar-et-oppgjor-med-pornokulturen/>

⁸ Og i forlengelse av dette, også den norske «Stopp pornokulturen».

⁹ <http://radio.nrk.no/serie/ekko-hovedsending/mdsp25024613/11-12-2013#t=25m24s>

har den «spillefilmlengde», og varer i to timer, ni minutter og 12 sekunder. Dermed forekommer det mange forskjellige og ulike sexscener som er vanlig innenfor den heterofile mainstream pornografisjangeren. *Pirates* gir med dette muligheten til å kunne undersøke flere variasjoner av heterofil mainstream pornografisex med utgangspunkt i en film.

Pirates ble lansert som «The Biggest Adult Film Production in History» (Hines 2012:126), og allerede med tittelen spiller Joone på Disneys og Verbinskis familievennlige action-adventure-fantasy-film, *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*. Dette gjør seg også gjeldene i møte med coveret, musikken, mise-en-scène og karakterene¹⁰. I tillegg inneholder *Pirates* mye CGI, og det forekommer rundt 300 klipp og scener med spesialeffekter (Hines 2012:136). Filmens produksjonskostnad var over én million dollar, og den ble anerkjent av pornografibransjen som en ekstraordinær oppnåelse (Hines 2012:137). *Pirates* mottok 24 nominasjoner til AVNs¹¹ prisutdeling, kalt «The Oscars of Porn» (Hines 2012:140), og satt med dette rekord, og vant 11 kategorier. Blant annet «Best Director», «Best Special Effects» og «Best Video Feature» (Hines 2012:140). Filmen ble først og fremst markedsført og distribuert med sin A-liste både over skuespillere og sexscener, men også for CGI og handling. Den ble lansert som et trippel disk-sett med tittelen «Pirates Collector's Edition» (Hines 2012:139) med et bredt utvalg av bonusmateriale, inkludert intervjuer med skuespillerne. I tillegg har filmen fått en oppfølger *Pirates II: Stagnetti's Revenge* (Joone 2008). På bakgrunn av dette vil denne filmen være et godt utgangspunkt for en analyse med formål å diskutere dagens pornografikritikk, da den kan argumenteres for å representere pornografifilm innenfor mainstreamsjangeren, til tross for budsjett og CGI.

Oppgavens utgangspunkt vil være den humanistiske filmvitenskapens teorier, analyse og metode. Dette innebærer at oppgaven vil ha en humanistisk tilnærming, med fortolkning av filmen(e)s innhold og form. Det betyr også at det vil være en del begrensninger for hvilke spørsmål som kan undersøkes, og fokuset vil først og fremst være på hvordan filmens fremstilling av kvinner kan oppleves. Dette vil være med et utgangspunkt og en forståelse av filmen på et tekstanalytisk nivå.

¹⁰ Denne oppgaven vil anvende begrepet «karakter» fremfor «rollefigur», da dette synes å bli vanlig i nyere akademiske tekster og verk, som eksempelvis Anne Gjelsviks *Vondt og Vakkert – Vold i Audiovisuelle Medier*.

¹¹ Adult Video News.

Ettersom debatten i stor grad er sentralisert rundt temaet kvinneundertrykkelse og nedverdiggelse, vil fokuset i oppgaven befinne seg her. For å kunne argumentere for en annen opplevelse av fremstillingen og forståelsen av kvinnerollene i pornografiske filmer, vil oppgaven anvende kognitiv filmteori som metodisk verktøy med utgangspunkt i ulike teorier som omhandler «point-of-view» heretter omtalt som POV.

Seymour Chatman problematiserer begrepet POV (1983:151), og illustrerer tre ulike anvendelser av denne kamerateknikken

(a) literal: through someone's eyes (perception)

(b) figurative: through someone's world view (ideology, conceptual system, Weltanschauung, etc.);

(c) transferred: from someone's interest-vantage (characterizing his general interest, profit, welfare, well-being, etc.)

(Chatman 1983:152)

I formidling og bruken av POV i film, er det anvendelsen av den perseptuelle som er gjennomgående og mest anvendt, og filmmediet tilrettelegger nye muligheter for POV-manipulering. Eksempelvis gjennom kombinasjon av det visuelle og auditive (Chatman 1983:158-159). Kameraet arrangerer mangfoldige metoder for opprettelse av perseptuell POV, eksempelvis ved å identifisere tilskuers syn med karakterens, ved å plassere kameraet, bokstavelig talt, i øynene på karakteren (Chatman 1983:160).

Hugo Munsterberg hevder at «[...] closeups and camera angles exist [...] because of the mind's very way of working» (Andrew 1976:19), og presenterer med dette en argumentasjon om persepsjon. Han argumenterer for at filmopplevelse er en mental prosess, der tilskuer anvender egen hukommelse og fantasi for å danne forståelse av filmatisk materiale. Det er på grunn av sinnets evne til å forme og organisere de perseptuelle forholdene, som gjør at mennesket danner en sammenheng og mening med det fremviste. Dette er i tråd med kognitiv filmteori, som baserer seg på det interaktive samspillet mellom tilskuer og filmtekst, særlig den filmatiske persepsjonen og den narrative forståelsen hos tilskueren (Plantinga 2009:238).

Det er ulike syn på effekten og bruken av POV innenfor kognitiv filmteori. Eksempelvis hevder Plantinga at effekten av POV gir informasjon om karakterens følelsesmessige tilstand, og grunnen eller objektet, til at karakteren befinner seg i denne tilstanden (Plantinga 2009:122). Berys Gaut argumenterer for at POV skaper en identifisering med filmkarakterenes blikk, og at dette fører til at tilskuer kan identifisere seg med filmens karakterer, enten gjennom en imaginær – eller empatisk – identifisering (1999:208-209). Murray Smith tar derimot avstand fra identifiseringsbegrepet, og presenterer en modell for «sympatistruktur» i møte med dannelsen av karakterengasjement.

Smith hevder at det i forbindelse med karakterengasjement er viktig at tilskueren ikke kun identifiserer seg med en fast karakter, men at det forekommer en veksling mellom hvilke karakterer vi engasjerer oss i, og sympatiserer med (2004:80-81). Ifølge Smith foregår engasjementet på tre ulike nivå som utgjør det han omtaler som «sympatistruktur». Disse tre nivåene er (1) gjenkjennelse (recognition) av en karakter, (2) tilpasning (alignment) og (3) alliansedannelse (allegiance) til en karakter (Smith, 2004:82-85). Jeg vil gjennom grundig næranalyse argumentere for at opplevelsen av kvinnefremstillingene og presentasjonene av disse i *Pirates*, påvirkes av bruken av POV i samspill med Smiths ulike nivåer for sympatistruktur og karakterengasjement. Dette vil være et godt utgangspunkt for å kunne analysere filmens ulike karakterer, deres fremstilling, og hvilken effekt dette kan ha på tilskuers opplevelse, da kognitiv filmteori baserer seg på en aktiv og fortolkende tilskuer og mottaker.

«Pornography may not be special, but it does have a specificity distinct from other genres» (Williams 1999:29). Ifølge Linda Williams er dette «noe», sannheten om kropp, nytelse og sex. Hun beskriver pornografi som en visuell representasjon av levende kropper som engasjeres i ekte eksplisitt sex, med formålet å opphisse tilskuer (1999:31), og kategoriserer det som en kroppslig sjanger. I «Pornography, Porno, Porn: Thoughts On a Weedy Field», diskuterer hun blant annet hvordan pornografi «tester» tilskuers grenser, og at dette også er en måte å gjenkjenne pornografi på (2014:35). Også i denne artikkelen trekker hun frem *Supreme Court Justice Potter Stewart* sin uttalelse «I don't know what it is, but I know it when I see it»¹², og illustrerer med dette vanskeligheten av å konkretisere og kategorisere hva pornografi faktisk er.

¹² Sitert både i *Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»* fra 1999 og i *Pornography, Porno, Porn: Thoughts On a Weedy Field* fra 2014.

Videre er det også relevant å anvende Williams, da hennes teoretiske arbeid rundt pornografifilmer er både solid og gjennomført. Hun har etablert flere begrep som denne oppgaven vil anvende i analyse og diskusjon, og hennes teorier vil kunne utfylle og danne et godt grunnlag for den kognitive analysen. Williams vil også være et naturlig valg ettersom hennes *Hard Core: Power, Pleasure and the «Frenzy of the Visible»*, ble publisert første gang i 1989, nesten som en reaksjon på anti-pornografifeministenes uttalelser og holdninger. Ifølge Williams har disse feministene utnyttet og anvendt akkurat den offerrollen de kjemper for å fjerne som argumentasjon for sin side av saken (Williams 1999:21). Hun hevder at «As long as we emphasize woman's role as the absolute victim of male sadism, we only perpetuate the supposedly essential nature of woman's powerlessness» (1999:22). Denne boken står som det første feministisk-akademiske arbeidet som interesserer seg for temaet med en slik vinkling (Williams 2014:24), og Williams uttaler selv at hun var «[...] interested in the form and history, the power and pleasure, of moving-image pornography from the perspective of film theory and criticism» (ibid.) og at hun først og fremst ville «[...] understand more about these troubling, fascinating, and provoking films» (ibid.).

Ettersom dagens debatt baserer seg på mye av de samme holdningene og prinsippene, vil Williams fremdeles stå som en aktuell aktør å anvende i denne analysen og diskusjonen. Hun har i tillegg gjort en god redegjørelse for pornografifilmens opprinnelse og historie, og anvender Michael Foucault sitt «scientia sexualis»-begrep. «Scientia sexualis» omhandler viten og kunnskap om nytelse, og Williams hevder at allerede så langt tilbake som Muybridge sin *Animal Locomotion* fra 1887, illustreres denne «knowledge of pleasure», heretter omtalt som viten om nytelse. Hun påpeker at det forekommer forskjell på fremstillingen av seminakne og nakne kvinner og menn i bevegelse i denne studien (1999:39), og poengterer at i fremstillingen av kvinner er det ikke bare flere redskap, men at disse i de fleste tilfeller ikke fremmer aktiviteten som blir illustrert, «Again and again the woman's body appears to be embedded in a mise-en-scène that places her in a more specific imaginary place and time» (ibid.). Kvinnens kropp «fetisjeres». Fetisjisme er, ifølge Freud og psykoanalysen, prosessen der menn mestrer frykten for kastrering som kvinnen representerer, og en fetisj fungerer som en substitutt for den manglende penis (Williams 1999:41). Laura Mulvey argumenterer i «Visual Pleasure and Narrative Cinema» fra 1975, at med kvinners tradisjonelle rolle i film blir de hele tiden sett på og fremvist med et utseende som er myntet på å fremprovosere en sterk visuell og erotisk virkning. Dermed har kvinner funksjonen «to-be-looked-at», og hun hevder

at de ofte blir fremstilt som seksuelle objekt som appellerer til det mannlige begjær (Mulvey, 1975:9). Til tross for dette representerer de fremdeles angsten for kastrering, men gjennom å «fetisjere» kvinnekroppen har den en beroligende effekt, heller enn en farlig og truende (Mulvey 1975:13-14). På denne måten blir kvinnekroppen selve fetisjen, og ifølge Williams kan det med dette hevdes at Muybridge introduserte anvendelse av kvinnekroppen som fetisj som en måte å mestre kjønnsforskjeller på (1999:42).

I artikkelen «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess» fra 1991, hevder Williams at til og med når «the pleasure of viewing» er konstruert for et mannlige publikum, er det kvinnens kropp i en «out-of-control ecstasy» som tilbyr det mest oppsiktsvekkende synet (1991:4). Denne «out-of-control ecstasy» -representasjonen av kvinner sporer Williams tilbake til Charcot, og hans nevrologiske studie av hysteri (1999:47). Ifølge Foucault var denne studien viktig når det gjaldt sensasjon og nytelse, men også i forbindelse med «truth and falsehood» (ibid.), og han mente at sex var et «problem of truth». Williams anvender *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, den fotografiske dokumentasjonen på iscenesettelsene av «seksuelle sannheter» (ibid.), da disse er tilsvarende bildene i Muybridge sin *Animal Locomotion*. Dette var bilder av kvinnekropper i bevegelse, og først og fremst kvinner som hadde hysteriske anfall. I 1891 inkluderte Muybridge en gruppe fotografier av menn og kvinner i unormal bevegelse, og blant disse bevegelsessekvensene var det en naken kvinne som «[...] writhes on the floor in the throes of convulsion» (ibid.). Denne kvinnen var ansatt, og bedt om å opptre for innspillingen av kvinnekroppers «confessions», eller tilståelser, og ifølge Williams er bevegelsesstudien til Muybridge starten på muligheten til å skape dagens hard-core (1999:48).

Tendensen der fokuset er på kvinner som objekt sporer Williams tilbake til 1700-tallet (ibid.), og hevder at dette kommer spesielt tydelig frem i tradisjonell heterofil pornografi, der kvinner er «the focus of attention» (Williams 1999:59). Hardcore pornografi er ifølge Williams en sjanger som i stor grad er myntet på og konstruert for menn, og hun sporer denne tendensen tilbake til «stag films» fra starten av 1900-tallet (1999:61). «Stag films» er primitive pornografiske filmer, med spillelengde på rundt 10 minutter (1999:60). Dette er svart/hvitt stumfilmer som forble primitive til tross for de teknologiske utviklingene innenfor filmmediet (ibid.). Williams argumenterer imot påstanden til Al Di Laurio og Gerald Rabkin om at «stag films» er nedverdiggende ovenfor menn som også blir objektivert. De fremstilles, ifølge Di Laurio og Rabkin, som enda mindre «humanized» enn kvinner, da disse «exist only as

surrogates for the male audience» (1999:59-60). Hun hevder at det er en forskjell fordi fokuset er på en mannlig tilfredsstillelse, og poengterer forskjellene på «stag films» og spillefilmpornografi. Williams vektlegger spesielt det hun omtaler som «sexual ‘numbers’» (1999:72), og hevder at disse seksuelle innslagene i spillefilmpornografi, som oftest har funksjonen å tillate både filmens mannlig karakter og filmens mannlige tilskuer å «withdraw satisfied» (ibid.). Denne tilfredsstillelsen og oppnåelsen av klimaks blir vanligvis markert med et konvensjonelt «money shot» - ejakulering enten i eller på kvinnen (1999:73). «Money shots» er en konvensjon i spillefilmpornografi som bekrefter at det ikke bare forekommer penetrering, men også tilfredsstillelse. «Stag film» ble derimot avsluttet med et «insert of an insert» (1999:72), også kalt «meat shot» - et nærbilde av penetrering, som er selve betegnelsen på hardcore.

I denne argumentasjonen hevder Williams at pornografi er konstruert for tilskuer, og dette vil underbygge min argumentasjon for opplevelsen av at sexen er konstruert for tilskuer videre i oppgaven. Williams hevder at tilskuere først og fremst er menn, men fordi nyere undersøkelser viser at det stadig er flere kvinner som ser på pornografi (Hansen 2013)¹³, vil jeg forholde meg til at «tilskuer» er både kvinner og menn.

Laura Mulvey vil også være en relevant teoretiker for denne oppgaven. Først og fremst fordi hennes blikkteori med utgangspunkt i psykoanalysen vil kunne fange opp ulike aspekter rundt innlevelse og identifisering, der kognitiv teori ikke er tilstrekkelig. Videre kan denne teorien også være nyttig for å diskutere Williams sin argumentasjon i forbindelse med nytelse og tilfredsstillelse, da hun også baserer mye av sin argumentasjon og diskusjon på psykoanalyse. I forlengelse av dette vil det derfor være naturlig å anvende flere ulike kjønnsteorier for å danne en helhetlig argumentasjon om de ulike karakterene i filmen, deres oppbygning og struktur, samt forståelse av disse. I denne sammenheng vil oppgaven bevege seg litt vekk fra de rent filmteoretiske perspektivene, og anvende blant annet Camille Paglia og Judith Butler. Disse vil være sentrale teoretikere for å kunne belyse flere mulige måter å forstå de ulike kvinnefremstillingene som forekommer i pornografisk film, og forsøke å skape grunnlag for en diskusjon.

¹³ <http://www.dagbladet.no/2013/04/26/nyheter/innenriks/sex/helse/forskning/26864437/>

Valget av Camille Paglia er bevisst, da hun har en annen måte å tenke kjønn på enn «normen» innenfor feminisme og kjønnsteori. Paglia baserer sine teorier på biologi, hormoner og den kroppslige identiteten som mann og kvinne, og hevder at politikken som omhandler likestilling mellom kjønn ikke kan beseire naturens krefter. Hun anvender kunstvitenskap og historie for å underbygge sine argumenter og teorier om at mannen er skapt for å handle og invadere, og kvinnen er passiv og skjult, og at dette er på grunn av biologiske faktorer. Til tross for dette betrakter Paglia likevel kvinnen som det sterke kjønn og skaper av menn, og begrunner det med at kvinnen er natur. Hun tar avstand fra feministenes holdning til at kvinnen er svak eller offer for mannlig maktmisbruk. Paglia har opplevd mye motstand og kritikk, både fra politiske og ideologiske hold. Spesielt fra feminister som kritiserer henne for å være ny-konservativ, demagogisk og egosentrisk (Midttun 2013:10). De opplever henne som antifeministisk, useriøs og politisk ukorrekt, og da spesielt hennes påstander om biologisk betingede forskjeller mellom kvinner og menn. Paglia omtaler seg selv som en «militant reformator av feminismen» (Midttun 2013:63), og som en «dissident-feminist» (ibid.), som tar avstand fra den feministiske tenkingen som hever kvinner og kvinnelighet over menn og mannlighet. Paglia kritiserer blant annet Judith Butler for å være akademisk korrump (Midttun 2013:64), og hevder at hun ikke har grunnlag for å skrive om det hun gjør, da hun aldri har studert biologi, antropologi, historie eller psykologi som danner grunnlaget for Butler sine teorier (Midttun 2013:102). Butlers kjønnsteorier baserer seg på Michael Foucault sine teorier om seksualitet, og omhandler blant annet «det performative kjønn». Dette innebærer at kjønn er noe man gjør, og hun argumenterer for at kjønnsforskjeller først og fremst er en forestilling. Butler har videre mottatt kritikk for blant annet å skrive pretensiøse tekster som ikke er forståelig utenfor akademiske kretser, at hun anvender motstridende konsept og doktriner i sin argumentasjon uten noen redegjørelse for hvordan disse blir løst, og for hennes språkbaserte teoretiske tilnærming som oppleves som upraktisk i forbindelse med forståelse og løsning på reelle ulikheter.

Som det synliggjøres av denne korte introduksjonen av teorier og teoretikere, vil oppgaven anvende ulike, og til tider motstridende teorier i analysen. Dette er et bevisst valg for å kunne belyse flere mulige måter å oppleve fremstillingen av kvinner på, og for å kunne skape et grunnlag for en diskusjon. Samtidig er det i forbindelse med utvalget av teori, karakterene og fremstillingene, samt opplevelsen av disse som har ført til oppgavens utvalg og anvendelse av teoretikere. Det er filmens ulike karakterer som har formet teoribruken, og næranalysen av disse førte til tre vidt ulike opplevelser.

Disse analysene har som formål å føre oppgaven videre til en diskusjon. Denne diskusjonen har ikke som formål å gi noen svar på dagens debatt eller problematisering av «pornokulturen», men har et ønske om å tilføre debatten en annen mulig måte å oppleve kvinnefremstillinger i pornografisk film. Derfor vil denne oppgaven ta utgangspunkt i spørsmålet «Er det alltid snakk om en objektivisering av kvinner i pornografi? Og i så tilfelle, må denne objektiveringen alltid oppleves som passiv og nedverdiggende, og gjør den kvinner til ofre?».

For å kunne bevege meg videre vil oppgaven undersøke heterofil mainstreampornografi som en sjanger. Dette er fordi pornografifilm blir kritisert for å kun være fremvisning av eksplisitt sex, uten innhold og handling. Ved å definere hva sjanger-begrepet innebærer, vil jeg undersøke om det er mulig å trekke noen paralleller mellom ikke-pornografisk spillefilm og pornografi. Deretter vil oppgaven undersøke om pornografi kun er fremvisning av eksplisitt sex, der Tom Gunning sitt attraksjonsfilm-begrep vil være sentralt. Dette vil føre til en nærmere undersøkelse av narrative strukturer med utgangspunkt i Seymour Chatman.

KAN PORNOGRAFI KALLES SPILLEFILM?

A genre is a type of film that has become recognizable as such because a sufficient number of films of that kind have been made, and identified in that manner, over a period of time

(King 2007:118)

«Genre» er et fransk ord med betydning «type» eller «slag», og er en måte å beskrive, kategorisere og gjenkjenne ulike filmer på. Gjennom å skape sjangerhybrider som krysser grenser mellom sjangere, kan en film markedsføres, appellere og tiltrekke seg et bredere publikum. Denne rekonstruksjonen av sjangere kan resultere i filmer som eksempelvis Disneys «action-adventure-fantasy-hybrid» *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (Gore Verbinski, 2003), herfra omtalt som *PotC*. Sjangerblanding som en «postmodernistisk tendens» (King 2007:139), kan også anvendes til å dekonstruere gamle kulturelle former, og bryte ned grensene mellom ulike sjangere.

Sjanger er et implisitt løfte om innhold og form, og det forventes at det forekommer faste og gjenkjennelige elementer innenfor hver enkelt sjanger. Williams hevder at strukturen av pornografiske narrativ kan klassifiseres, kategoriseres og diskuteres, på lik linje med andre veletablerte sjangre, som eksempelvis western. Dersom man forstår sjanger som en « [...] mass-production of standardized narratives whose well-established conventions supply reliable and repeated pleasures for regular audience [...] » (Langford 2009:267), kan pornografiske filmer bortimot anvendes som en mal for sjangerstruktur og oppbygning, og med dette hevdes å inneholde sterkere sjangerkonvensjoner enn noen annen mainstreamfilm.

Den generelle oppfatning av pornografifilm er at det narrative er såkalte «inert ‘carriers’» (Langford 2009:270), eller «ubetydelige bærere», for fremvisningen av sexscenene, og disse fremstår som selvstendige og uavhengig fra handlingen. Denne påstanden inneholder en forståelse om at karakterene blant annet ikke gjennomgår noen form for karakterutvikling, og at den realistiske effekten av eksplisitt hardcoresex overgår en til og med integrert form for narrativ og handling. Dette er i tråd med omtalelsene av blant annet blockbusters og amerikansk actionfilm, og det vil derfor være relevant å anvende Tom Gunning sitt attraksjonsbegrep.

I artikkelen «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and Avant-Garde» fra 1986 definerer Gunning attraksjonsfilm, og hevder at dette er filmer som er skapt for å vise frem noe. Slike filmer kan ha et narrativ, men det er deres evne og ønske om å avbilde og fremvise som er kjernen. Ettersom det tiltrekkende med attraksjonsfilm er filmbildets evne og mulighet til å skape – og fremvise noe spesielt, resulterer dette i at handlingen blir «nedprioritert». Attraksjonsfilmens potensiale bli anvendt for å supplere og fremheve fortellingens forløp der «The story simply provides a frame upon which to string a demonstration of the magical possibilities of the cinema» (Gunning 1986:383), og historien fungerer som rammeverket for å fremvise visuelle illusjoner og triks. Gunning hevder videre at bruken av skuespillernes blikk inn i kameranlinsen etablerer en kobling til publikum: «this is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator» (Gunning 1986:383). I kraft av dette vil Munsterberg sin påstand om at slike kamerateknikker eksisterer fordi mennesket organiserer virkeligheten på denne måten (jf. Andrew 1976:19), forsterke effekten pornografiske filmers anvendelse av POV har på tilskuer. Med utgangspunkt i å skape filmens attraksjoner med formål å

tilfredsstillende tilskuers blikk, vil kameraets teknikker i enda større grad forsterke den mentale prosessen, som innebærer tilskuerens egen fantasi, opplevelse og innlevelse.

Pornografi kan dermed kategoriseres som attraksjonsfilm uten betydelig handling, men Williams argumenterer derimot for at disse filmene både inneholder – og er mer enn bare fremvisning av sex. Det faktum at pornografi blir kritisert for å inneholde ubetydelig handling, viser at det faktisk forekommer en form for narrative strukturer. Vil det dermed kunne argumenteres for at til tross for at pornografi kan kategoriseres som attraksjonsfilm, så er den ubetydelige handlingen ikke så ubetydelig som de blir kritisert for å være? For å kunne diskutere dette vil det være nyttig å undersøke oppbygningen av narrative strukturer, og i denne forbindelse vil Chatman utmerke seg med sin hierarkiteori.

I sin problematisering av begrepet «events» (1983:43-95), hevder Chatman at narrative begivenheter ikke bare henger sammen logisk, men at det også forekommer et logisk hierarki (1983:53). Disse deler han inn i «kernels» og «satellites» (Chatman 1983:53). Kernel, eller kjerne, oversatt fra Barthes «noyau», er hovedhandlingen, som «[...] advances the plot by raising and satisfying questions» (Chatman 1983:53). Kjernene kan ikke fjernes uten at dette resulterer i logiske brister i den narrative strukturen. Satellittene er derimot mindre handlinger som ikke er vitale på lik linje som kjernen (Chatman 1983:54), da disse kan fjernes uten at dette forstyrrer logikken i handlingen. Satellittene indikerer kjernenes eksistens, og har funksjonen å utfylle, formulere og fullbyrde disse.

Med dette som utgangspunkt, kan en attraksjonsfilm med hensikt å vise det spektakulære, påstås å inneholde en slik oppdeling, ikke bare i den narrative strukturen, men også ved at filmens elementer følger en slik struktur, der det narrative og det spektakulære er gjensidig avhengig av hverandre. De narrative strukturene er viktig i møte med handling, i tillegg til at de er tematisk viktig, *fordi* det er handlingen som fremviser det spektakulære (King 2005:184). Med Williams sin påstand om at pornografisk film er noe mer enn bare emballasje for fremvisning av sex, sett i sammenheng med Chatman sitt kjerne og satellittbegrep, kan pornografifilmens struktur forstås i lys av narrative strukturer. Derfor er handlingen også viktig for forståelsen og opplevelsen i møte med pornografiske filmer. Pornografisk film som sjanger kan med dette forstås som en attraksjonsfilm, der det spektakulære i form av eksplisitt sex er filmens sterkeste sjangerkonvensjon. Hensikten med en attraksjonsfilm er å fremvise

det spektakulære, men filmens narrativ er en viktig del for fremvisningen og kan derfor ikke kalles ubetydelig. Pornografifilmer kan dermed kategoriseres som spillefilmer.

Dette illustreres med et handlingsreferat fra *Pirates*. Handlingen er overraskende lik Disneyfilmen *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearls* handling, og den fremstår som både familie – og barnevennlig dersom den eksplisitte sexen sensureres/fjernes. Den inneholder en handling tilskuer kan følge, med klassisk dramaturgi og narrative strukturer, på lik linje med *PotC*. Igjennom handlingen og dialogen i begge filmene forekommer det humor, og kostymer, musikk og mise-en-scène oppleves som påfallende likt.

Piratkaptein Victor Stagnetti (Tommy Gunn) og hans styrmann Serena (Janine Lindemulder) er på jakt etter et magisk inkasepter. Deres jakt fører til kidnappingen av Manuel Valenzuela (Kris Slater), som er direkte avstamning fra inkakongen. Manuel er dermed i besittelse av den kraften Stagnetti trenger for å finne septeret. Manuels kone, Isabella Valenzuela (Carmen Luvana), sammen med piratjeger-kaptein Edward Reynolds (Evan Stone) og hans kommandant Jules Steel (Jesse Jane), forfølger Stagnetti for å redde Manuel. Det hele ender med at Serena blir en del av Reynolds sitt mannskap, Stagnetti blir beseiret og de to nygifte blir gjenforent.

Som dette referatet illustrerer vekker handlingen i *Pirates* konnotasjoner til Disneys *PotC*. Kaptein Barbossa (Geoffrey Rush) kidnapper Elizabeth Swan (Kiera Knightley) i den tro at hun er Bootstrap Bills datter, og piratenes redning fra Cortez' forbannelse. Den uerfarne smeden Will Turner (Orlando Bloom) drar sammen med piratkaptein Jack Sparrow (Johnny Depp) for å redde Elizabeth. Filmen ender med at Barbossa dør, Will redder Elizabeth, som finner ut at hun vil gifte seg med han fremfor kommandør Norrington (Jack Davenport), og Jack Sparrow får igjen sitt elskede skip, *The Black Pearl*.

I den neste delen vil oppgaven igjennom analyse, undersøke hvordan handling og attraksjon påvirker fremstillingen og opplevelsen av karakterene. Dersom kvinner i pornografifilm blir kritisert for å være passive og undertrykt, hvorfor appellerer slike filmer i økende grad til kvinner? Dersom kvinnene kun kan oppleves som undertrykte, nedverdige og passive objekter, samtidig som det tiltrekker seg flere kvinnelige brukere, er det da slik at kvinner liker denne fremstillingen, eller er det fordi det går an å oppleve dem på en alternativ måte?

KAPITTEL 2 – ISABELLA: PASSIVT OBJEKT ELLER AKTIV HELTINNE?

Med utgangspunkt i næranalyse av *Pirates*, vil oppgaven undersøke om kvinner blir objektivert, og dersom de blir det, hvordan kan denne fremstillingen oppleves og forstås av tilskuer? For å kunne se nærmere på dette vil jeg undersøke om det kan dannes et karakterengasjement i møte med pornografiske filmer, og i så fall hvordan og hvilke effekter dette har. Jeg vil i første omgang analysere Isabella som kan oppleves som en av filmens hovedkarakterer. Kan det i møte med henne som protagonist være mulig å forstå kvinner i en mer aktiv og maktutøvende posisjon, eller oppleves de kun som passive ofre og nedverdiget gjennom objektivering? Og hva er det som gjør at det kan være mulig å eventuelt oppleve og forstå henne som aktiv?

GJENKJENNELSER I *PIRATES*

Jeg vil starte med å påpeke noen paralleller mellom Isabella Valenzuela og Elizabeth Swann, samt Manuel Valenzuela og William Turner fra *PotC* filmene. Jeg skriver filmene i flertall, ettersom det foreligger paralleller mellom flere av Verbinskis filmer. Ved å påpeke disse parallellene viser jeg til det Murray Smith omtaler som «gjenkjennelse» (recognition), som er ett av tre nivåer for dannelse av karakterengasjement og sympatistruktur (Smith 2004:82). Gjenkjennelse av karakterer beror seg på hvem tilskuer identifiserer skuespiller med, eksempelvis at Isabella spilles av Carmen Luvana. Men gjenkjennelsen gjør seg også gjeldende på et annet nivå i møte med denne filmen, og det er gjenkjennelsen av karakterene som *etterligninger* av *PotC* karakterene, og gjenkjennelse av hvilken *type* karakterer filmen inneholder. Eksempelvis Isabella/Elizabeth, Manuel/Will etc., men også Stagnetti som «badguy» og Isabella som protagonist.

For det første har de to kvinnelige karakterene like navn. Isabelle er en spansk versjon av Elizabeth, og begge navnene betyr «Gud er fullkommen». For det andre oppfyller de to kvinnelige karakterene også rollen og funksjonen som «eye-candy», eller som Laura Mulvey

kaller det: «to-be-looked-at» (Mulvey 1975:9), og de blir fremstilt som seksuelle objekt som skal appellere til det mannlige begjær. Dette blir kanskje en selvfølge i møte med alle de kvinnelige karakterene i *Pirates* ettersom det er en heterofil pornografifilm, men det kan argumenteres for at dette også appellerer til et kvinnelig publikum, ettersom undersøkelser viser at pornografi begynner å få større appell, også blant kvinnelige tilskuere (jf. Hansen, 2013).

For det tredje er begge de kvinnelige karakterene protagonister i en «overordnet» kjærlighetsfortelling, og er derfor som et (naturlig) resultat av dette, involvert i flere ulike klassiske kjærlighetsdrama og komplikasjoner (med «klassiske» viser jeg til både klassiske drama i *PotC* som spillefilm, og klassiske scenario i *Pirates* som pornografifilm).

Eksempelvis havner Elizabeth i et trekantdrama mellom William Turner og Norrington (Jack Davenport) i Verbinskis *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (2003), mens nygifte Isabella ender opp med å ha sex med flere andre i sitt forsøk på å redde Manuel. I denne sammenheng blir det også relevant å se på forholdene mellom Isabella/Manuel og Elizabeth/Will.

Elizabeth Swann blir i den første *PotC* filmen bortført av pirater, og Will drar ut for å redde henne. Hun oppfyller dermed rollen som det perfekte offer, eller som Williams formulerer det, «women makes the best victims» (1991:5). I *Pirates* er det derimot Manuel som blir bortført av pirater, og Isabella som drar ut for å redde han. Den kvinnelige karakteren blir med dette ikke bare filmens helt(inne), men også «the focus of attention» (Williams 1999:59), som er en konvensjon forbundet med pornografifilm. Jeg vil med dette ikke bare påpeke det åpenbare med at kvinner er pornografifilmens fokus, men poengtere at fordi dette er en pornografispillefilm med så klare konnotasjoner til *PotC*, utmerker dette rollebyttet seg og påvirker Isabellas maktposisjon både som en kvinnelige heltinne, og som en kvinnelig pornografikarakter. Hun fremstilles ikke som det hjelpeløse kvinnelige offeret på lik linje med Elizabeth, men som den modige helten William Turner.

Mulvey argumenterer for at kvinners rolle i film ikke har noen betydning utover det hun representerer overfor den mannlige helten og innvirkningen hun har på han, enten det er kjærlighet eller hat, frykt eller omsorg. Dette kan i møte med *Pirates* derimot argumenteres for å gjelde Manuel. For det første innehar Manuel rollen som offeret, og han har ingen betydning utover det han representerer for Isabella, kjærlighet, frykt og omsorg.

Kjønnsrollene kan dermed oppleves som byttet om. Jeg vil derfor argumentere for at Isabella i stor grad driver filmens handling, og gjennomgår med dette en klassisk fortellende films karakterutvikling, men også at hun ved å være i fokus, automatisk innehar en maktrolle som en kvinnelig karakter.

Når dette er sagt forekommer det også flere gjenkjennelser på filmens elementære nivå. Dette illustreres allerede i åpningsscenen av filmen. Et totalskudd av et skip på et åpent hav, klippes til en kabin om bord der Isabella og Manuel er i ferd med å fullbyrde sitt ekteskap. Både karakterene og settet utstråler en 1700-tallsfølelse, og begge karakterene er iført tidsmessig riktig kostymer. Kabinen er pyntet med oljemalerier, draperte gardiner og en diger seng omgitt av brennende stearinlys. Belysningen er myk og gjenspeiler stearinlyset, i tillegg til å forsterke den romantiske stemningen. Denne stemningen forsterkes videre av musikken som har en lett og romantisk tone, og som fortsetter igjennom hele sekvensen. Disse elementene av mise-en-scène kan være med på å etablere både følelsen og temaet til filmen, til tross for noen brudd med tiden og stilen. Eksempelvis glattbarberte kjønnsorganer og falske negler. Den etablerer blant annet en del av den narrative funksjonen til denne scenen, men dette kommer jeg tilbake til senere. Videre er det klare etterligninger og gjenkjennelser fra *PotC*, og allerede etter filmens første 10 minutter har det begynt å danne seg et grunnlag for et karakterengasjement.

TILPASNING TIL PORNOGRAFIKARAKTERER

På mange måter introduseres Isabella som den uskyldige jomfruen i nød. Hun er nygift og velstående, og fremstilles i første møte til en viss grad som usikker, uerfaren og «overbeskyttet». Dette tydeliggjøres eksempelvis når hun uttrykker sine bekymringer for pirater, og hennes usikkerhet på om Manuel kommer til å like kroppen hennes. Det siste er for så vidt et kortvarig inntrykk som raskt forandrer seg i det det nygifte paret begynner å ha sex. Da oppleves Isabella som både sikker på sin egen kropp, og heller som drevet enn uerfaren i sine seksuelle handlinger og utførelser. Det forekommer her et flytende forhold og skifte mellom Isabella som seksuelt passiv «good girl» og seksuelt aktiv «bad girl», men denne tendensen kommer tydeligere frem hos karakteren i møte med sex med andre senere i filmen, og oppgaven vil komme tilbake til dette.

Videre har Isabella sterke følelser for Manuel, og han for henne. Dette forsterkes både med dialogen og intimiteten mellom de to i sexattraksjonen. Det forekommer blant annet overraskende mye følelseladd og nær kyssing både før, under og etter sexen, noe som indikerer en intimitet og nærhet mellom de to, og som ikke nødvendigvis utspiller seg og oppleves på samme måte i andre sexattraksjoner. Som allerede nevnt forsterker mise-en-scéne dette narrative, og de to blir etablert som et romantisk, nyforelsket og nygift par der deres forhold er en av to handlinger videre i filmen. At filmen handler om Isabellas forsøk på å redde Manuel, er også med på å forsterke båndet mellom de to.

Isabella fremstilles i starten som avhengig av Manuel, dermed også som noe overbeskyttet, men dette forandrer seg ettersom hun får mer erfaring og blir mer selvsikker. Følelsene for Manuel er, dette tatt i betraktning, klart til stede igjennom hele filmen, og hun oppleves som trofast til tross for at hun har sex med andre, da disse «andre» kun er kvinner.

I det Manuel blir kidnappet av Stagnetti skjer den største forandringen i Isabella. Hun blir reddet av piratjegerne Edward Reynolds og Jules Steel, og blir innbitt og bestemt på å redde Manuel fra hans grusomme skjebne. Med dette oppleves hun plutselig som en aktiv karakter, og igjennom filmens handling møter hun flere utfordringer og situasjoner som hun må håndtere på egenhånd. Isabella går fra å oppleves som beskyttet og uerfaren til selvstendig, snarrådig og handlingsklar.

Gjennom fremstillingen av Isabella får tilskuer det Smith omtaler som «tilpasning» (alignment) til karakteren (2004:83), og det er gjennom dette tilskuer opplever karakterutviklingen. Tilpasningen beror seg på at tilskueren blir kjent med karakterene gjennom tilgang på deres holdninger og handlinger, og i møte med Isabellakarakteren er det «spatio-temporal tilknytning» (spatio-temporal attachment) (2004:142) som gjør seg mest gjeldende. Denne tilknytningen til karakterer baserer seg på at tilskuer følger deres handlinger gjennom filmens handling, og på denne måten får vi tilgang på karakterens ønsker og følelser. Men denne tilgangen og tilknytningen er usikker, da den baserer seg på ekstern informasjon og tilskuer kan ikke vite helt sikkert hva som egentlig blir tenkt, og eller, følt.

Som fremstillingen og opplevelsen av Isabella illustrerer, oppstår den første tilpasningen til karakteren gjennom dialog mellom Isabella og Manuel, eller en form for spatio-temporal tilknytning. Det vil si at informasjonen om karakteren først og fremst er ekstern informasjon.

Isabella gir uttrykk for sine usikkerheter, men tilskuer kan ikke være sikker på at hun faktisk har dem, eller mener dem. Isabella oppleves som en subjektiv «ugjennomsiktig» karakter (Smith 2004:143). Denne dialogen og tilknytningen kan dermed føre til en feilvurdering, og resultere i den motstridende opplevelsen av henne i møte med sex, da hun går fra å oppleves som usikker, uskyldig og jomfruelig, til å oppleves som sikker og erfaren.

Ifølge Smith kan man også danne tilpasning til karakterer gjennom «subjektiv tilgang» (subjective access) (2004:143). Dette forbindes med at tilskuer får tilgang på karakterenes interne tanker og følelser. «Perseptuell tilpasning» (Perceptual alignment) (Smith 2004:83) eller «optisk POV» (Optical POV), er ifølge Smith en effekt og teknikk for å gi tilskuer subjektiv tilgang på karakterer, da det eksempelvis kan gi tilgang på hva karakteren ser (2004:156-157). Denne teorien omhandler ekstern og intern fokalisering (Branigan 1992:103). Ekstern fokalisering representerer en karakters bevissthet utenfor karakteren selv og er semi-subjektiv, mens intern fokalisering er privat og subjektiv (ibid.). Eksempelvis kan man kategorisere dialogen mellom Isabella og Manuel for en form for ekstern fokalisering som er semi-subjektiv.

Det kan på bakgrunn av dette argumenteres for at opplevelsen av Isabella i møte med sex også baserer seg på spatio-temporal tilknytning til karakteren. Sexattraksjonene kan forstås som ekstern fokalisering, ettersom de er klart knyttet til karakterer som er identifiserte. Men jeg vil hevde at disse sexattraksjonene er konstruert som «ikke-fokalisert» (nonfocalized) (Branigan 1992:101). Dette er primære nivå av handling enten i form av nøytral narrativ eller avbildning av karakterer (ibid.), og er dermed situasjoner der filmens karakterer fungerer som «agenter» som er definert av handling (Branigan 1992:100). Dette innebærer dermed at både Manuel og Isabella kan oppleves som objekter i møte med sex, der avbildningen ikke inviterer tilskuer til å oppleve sexattraksjonen som semi-subjektive opplevelser fra karakterene, men som sin egen.

I møte med denne påstanden vil ikke kognitiv filmteori være tilstrekkelig, da disse teoriene vil behandle de fleste tagninger og innstillinger i en film som ekstern eller intern fokalisering. Dette innebærer dermed en innlevelse og engasjement i fiksjonsuniverset og karakterene, og fokalisering blir forklart som karakterenes opplevelser. Kognitiv filmteori behandler dermed tilskuer som aktiv i møte med film og opplevelse. Psykoanalytisk filmteori behandler derimot flere eksternt fokaliserte innstillinger som ikke-fokaliserte, men anvender ulike former for

POV for å forklare og diskutere tilskuers innlevelse og opplevelse av dette. Eksempelvis vil det innenfor feministisk filmteori hevdes, at det kognitiv filmteori omtaler som ekstern fokalisering, er kameraets POV som fungerer som en forlengelse av tilskuers POV.

Psykoanalytisk filmteori behandler dermed tilskuere som mer passive observatører. Derfor vil jeg med utgangspunkt i feministisk filmteori og dens opplevelser av bruken av POV, videre undersøke attraksjonene i samspill med det narrative. Er det mulig at en slik tilpasning og tilknytning til Isabella i møte med sexattraksjonene, har påvirkning for opplevelsen av henne i møte med filmens handling?

OBJEKTIVERENDE BLIKK OG SKOPOFILI

Laura Mulvey påstår i «Visual Pleasure and Narrative Cinema» fra 1975, at bruken av POV er sentral når det gjelder tilskuers maskuline blikk, som igjen blir dannet av kameraets blikk. Williams hevder at «[...] the wizardry of cinematic representation provides its spectators with a seemingly perfected form of invisibility» (1999:32), og kameraet fungerer som et usynlig øye for publikum. På denne måten fremmer kameraets blikk nytelsen av å iaktta, eller synsdrift, som er tilskuerens skopofili. Gjennom pornografifilmens prinsipp om «maximum visibility» (Williams 1999:49), eller maksimal synlighet, som baserer seg på at så mye som mulig av kropp, organer, kjønnsakter eller ejakulerende peniser skal være synlig, dannes opplevelsen av pornografifilm som «scientia sexualis», «[...] a hermeneutics of desire aimed at ever more detailed explorations of the scientific truths of sexuality» (1999:34). Og fordi pornografifilmens attraksjoner baserer seg på «scientia sexualis», kan dette føre til opplevelsen av at attraksjonene i pornografifilm er konstruert *for* tilskuer. Ved å anvende nærbilder av ulike stillinger for maksimal synlighet og fremvisning, kan bruken av POV i møte med pornografifilm, i samsvar med Mulvey sin påstand, argumenteres for å representere kameraets POV, og i forlengelse av dette, tilskuers POV. Tilskuer kan med dette utgangspunktet identifisere seg med kameraet som representerer en tredje person, og inviteres til å se sexattraksjonene og karakterene ha sex fra synsvinklene som er gitt av kameraet. Sexattraksjonene kan dermed oppleves som «ikke-fokaliserte», og som tilskuers opplevelse. Dette illustreres eksempelvis i innledningen til både filmen – og Isabella og Manuel sin første sexattraksjon. Den starter med et halvtotalskudd av de to som kysser, og som allerede nevnt, indikerer dette en nærhet og intimitet mellom disse karakterene. Kameraets blikk kan i dette tilfellet ikke være noen av de involverte karakterenes POV, og er på denne måten fra en

usynlig tredjeparts perspektiv som styrker tilskuers skopofili¹⁴. Tilskuer er vitne til den innledende delen av sexen. Det første selve kjønnsakten starter med, er at Manuel utfører oralsex på Isabella. Dette er nok en gang filmet fra en tredjeparts POV, og kvinnens nytelse havner i fokus, der Isabella er «the focus of attention» (jf. Williams 1999:59). Det kan i sammenheng med dette argumenteres for at kvinnens kropp bli «fetisjisert», og at den har funksjonen «to-be-looked-at» (jf. Mulvey, 1975:9). Den blir fremstilt som et seksuelt objekt som appellerer til det mannlige begjær.

Mulvey hevder at i møte med film, eksisterer det tre typer blick som alle er maskuline; kameraets blick, skuespillers blick og tilskuers blick. Videre hevder hun at kvinner i film er med for å tilfredsstillere det maskuline blick. I denne påstanden befinner det seg et implisitt argument om at (1) film eksisterer for å tilfredsstillere tilskuers skopofili, og at (2) kvinner er med i film for å tilfredsstillere en mannlig skopofili, som fører til at (3) kvinner i film eksisterer for å tilfredsstillere en maskulin skopofili. Med dette som utgangspunkt fungerer Isabella sin kropp som «the pleasure of viewing» (Williams 1991:4), som er konstruert for et mannlig publikum. Kvinnen er dermed objektivert. Men kan det også diskuteres og argumenteres for at *fordi* Isabellas nytelse og kropp blir «the focus of attention», «the pleasure of viewing» samt objektet, innehar hun en maktposisjon, og ikke at det er en «celebration of female victimization» (Williams 1991:5), eller en nedverdiggende offerrolle slik flere feminister påstår?

Pornografi blir blant annet kritisert for å være sadistisk gjennom å gjøre kvinner til ofre i filmene, både gjennom at de må utføre de seksuelle handlingene som fremstilles og fremvises i filmen, samtidig som det forekommer en offergjøring av selve karakteren. Ved å anvende psykoanalysens skopofilibegrep, kan denne kritikken bli utfordret. Skopofili er som allerede nevnt synsdrift, eller nytelsen av å iaktta. Men det kan også være nytelse av å selv bli iaktatt (Mulvey 1975:8), og kan derfor forstås som en nytelse av å gjøre seg selv til et objekt *ment for å bli sett på*. I denne sammenheng kunne det vært relevant å anvende begrepet ekshibisjonisme, men dette begrepet knyttes mer opp mot en gjentagende trang til å blotte kjønnsorganer for å oppnå seksuell nytelse og tilfredsstillelse, der deler av dette blant annet ligger i blottingens skremmende og sjokkerende virkning og effekt. Derfor anvender jeg den «reverserte» betydningen av begrepet skopofili.

¹⁴ Dette vil innenfor kognitiv filmteori være ekstern fokalisering.

Kunstkritiker John Berger hevder i forbindelse med europeiske oljemalerier av nakne kvinner, at subjektet er tilskueren og «presumed to be a man» (Williams 1999:59-60), og at det er for han modellen har inntatt nakenheten. Dette kan i lys av skopofilibegrepet forstås som at modellene inntar nakenhet *for* å bli sett på. Gjennom at Isabella og hennes kropp og nytelse er i fokus, vil det derfor kunne argumenteres for at skopofilien ikke bare eksisterer hos tilskuer, men også hos karakteren, samt hos skuespilleren. Carmen Luvana og hennes karakter Isabella gjør på denne måten seg selv til et objekt som hun vet skal iakttas av andre, og hun nyter denne oppmerksomheten. Hun utøver på denne måten kontroll over sin egen posisjon og styrer, ikke bare Manuel, men også tilskuers mentale tilstand og blick, gjennom å vise seg frem for både kameraet, Manuel og tilskuer. Dette er mulig å oppnå, fordi oralsexinnstillingen blant annet blir filmet fra en usynlig tredjepart, og følelsen av at Isabella naturlig opptrer, eller viser seg frem for denne tredjeparten, skaper opplevelsen av at hun liker og nyter å bli sett på. Jeg vil derfor i dette tilfellet argumentere for at det er den kvinnelig karakterens skopofili som gjør seg gjeldende, og at det er hun som skaper skopofilien, ikke kameraets blick, tilskuers blick eller Manuel sitt blick, slik Mulvey påstår. Isabella er ikke i filmen for å tilfredsstille en mannlig tilskuers skopofili, men for å få tilfredsstilt sin egen skopofili. Nyelsen av å se starter dermed i Isabellakarakterens skopofili, og utvikler seg videre til at hennes kropp og nytelse er fokuset til Manuel og den usynlige tredjeparten, enten det er kameraet eller tilskuer. Dette er bare en av de første grafiske tilgangene tilskuer får som er med på å skape tilpasning til Isabella.

Tagningen med Manuel som giver av oralsex, følges opp med at Isabella utfører oralsex på han. Man kunne dermed påstått at akkurat det samme gjaldt for Manuelkarakteren som Isabellakarakteren, men forskjellen er at det fremdeles er Isabella som er i fokus. Dette kommer blant annet frem gjennom nærbilder av ansiktsuttrykk og fokuset på den aktive/passive, eller giver/mottaker. Isabella som passiv mottaker, kan likevel oppleves som aktiv, ettersom kameraet var opptatt av hennes kroppslige uttrykk. I tillegg er kvinnene i pornografifilm flinkere til å spille med kameraet. Dette forsterker opplevelsen av kvinnenes skopofili, og deres rolle som underholdere, der hensikten er å vise seg frem gjennom å være objektet og fokuset. På bakgrunn av den «reverserte» skopofilien, kan det dermed oppleves som at kvinnene inviterer til, nyter, og ikke er ofre for det maskuline og nedverdiggende syn og blick. Williams hevder at det i sammenheng med nytelsen av å se, er kvinnens kropp i en «out-of-control ecstasy» som tilbyr det mest oppsiktsvekkende synet (jf. 1991:4). Igjennom at

kameraets fokus er på Isabella sin «ute-av-kontroll ekstase» når hun opptrer som den passive mottaker, kan hun i stedet oppleves som en aktiv mottaker. Dette kan derimot ikke sies om Manuel i den samme situasjonen. Fordi fokuset fremdeles er på Isabella og hennes kropp, blir det faktum at det er Manuel sin erigerte penis hun utfører oralsex på, nesten glemt. Penisene kunne tilhørt hvem som helst.

Som illustrert viser Williams at allerede så langt tilbake som Muybridge sin *Animal Locomotion* fra 1887, forekommer det forskjell på fremstillingen av seminakne og nakne kvinner og menn i bevegelse (Jf. Williams 1999:39). Hun trekker blant annet frem forskjellen på redskap og verktøy brukt i fremstillingen av kvinner og menn i denne bevegelsestudien (1999:40). Eksempelvis dersom en kvinne skal legge seg ned, vil det være en seng hun skal legge seg ned på. Dersom en mann skal legge seg ned, legger han seg bare rett ned. Videre poengterer hun at i fremstillingen av kvinner er det ikke bare flere redskap, men at disse i de fleste tilfeller ikke fremmer aktiviteten som blir demonstrert. Dette illustreres ved å sammenligne filmens fokus i møte med rollene som aktiv/passiv. Når Manuel utfører oralsex på Isabella, er fokuset på hennes nytelse og kropp. Derimot når Isabella utfører oralsex på Manuel, er det for det første hennes kroppslige uttrykk i utførelsen av oralsex som får fokus og er det spektakulære, og for det andre er fokuset på en erigert penis, og hva Isabella gjør med den. Eksempelvis at hun på et punkt masturberer penisene med brystene sine, og at fokuset er redskapet hun anvender, altså brystene, samt måten hun utfører dette på. Hadde det vært omvendt, hadde Manuel anvendt hender, mer spesifikt fingre, og fokuset ville vært på Isabellas kroppslige reaksjon og følelsen av forandring dette medførte. Ved å fokusere på Isabellas bevegelser og kropp, ender Manuel og hans erigerte penis opp med å bli et av hennes redskap og verktøy, der tilskuere er vitne til det Williams omtaler som «bodily confessions» (jf. 1999:34-48), eller kroppslige tilståelser. Disse tilståelsene er et resultat av Muybridge sitt forsøk på å fange sannheten i bevegelse (jf. 1999:40-41), og da spesielt kvinnelig subjekt i et hysterisk anfall (jf. 1999:47). Williams hevder at disse representasjonene produserer tilståelsene i en kvinnekropp (jf. 1999:48), og at Muybridge med sine innspillinger av kvinner og hysteri, åpnet muligheten for en filmatisk hardcore (ibid.).

Fokuset på Isabellas kroppslige «spasmer» mens hun utfører oralsex på Manuel blir dermed et forsøk på en filmatisk innspilling av hennes kroppslige tilståelser, der hennes redskap og verktøy for denne fremstillingen blir Manuel og hans penis. Manuel sin funksjon er å være en erigert kulisse. Dette kommer enda sterkere frem i selve samleiet. Kjønnssaktene har i

spillefilmpornografi som oftest funksjonen å tillate både filmens mannlige karakter og filmens mannlige tilskuer å «withdraw satisfied» (Williams 1999:72). Denne tilfredsstillelsen og oppnåelse av klimaks blir vanligvis markert med et «money shot» - ejakulering enten i eller på kvinnen (jf. Williams).

I det Isabella er ferdig med å utføre oralsex på Manuel, klippes det til et halvtotalskudd der Manuel sitt hode faktisk ikke befinner seg innenfor filmens rammer. Hele Isabella er derimot med. Manuel penetrerer Isabella bakfra, og også her oppleves POV'en som tilskuers POV. Tilskuer blir nok en gang invitert til å oppleve sexattraksjonen som «ikke-fokalisert» i psykoanalytisk forstand, samtidig som det kan oppstå en form for spatio-temporal tilknytning til Isabella, da hennes kroppslige reaksjoner og nytelse, er en form for ekstern informasjon. Fokuset er videre på Isabella og hennes kroppslige bevegelser, helt til det plutselig klippes til et «meat shot» – et nærbilde av penetrering. I dette relativt korte klippet er fokuset på penetreringen, men lyden kommer likevel fra Isabella, og fokuset kan derfor sies å fremdeles være på hennes nytelse. Deretter klippes det til et slags halvtotalskudd igjen, der tilskuer får se Isabella masturbere seg selv, samtidig som Manuel fortsetter å penetrere henne. Vinkelen på kameraet er slik at masturberingen er den «nye aktiviteten» i fokus, og det kan nok en gang oppleves at det er arrangert slik for å fokusere på Isabella og hennes nytelse. Dette fortsetter en stund, før det klippes til en helt ny stilling. Et halvtotalskudd med Isabella halvveis på fanget til Manuel, mens han løfter opp benet hennes og penetrerer henne bakfra. Denne stillingen oppleves som et eksempel på et maksimalt synlig klipp, ettersom Manuel også i denne stillingen er godt gjemt bak Isabella, slik at det er hennes kropp, den erigerte penis og penetreringen som er synlig, og i fokus. Kvinnekroppen er uten tvil «the focus of attention», der redegjørelsen for kvinnen, kroppen og hennes nytelse gjør seg gjeldende. Også denne stillingen følger samme klipping som den forrige innstillingen, med «meat shots» og masturbering, samt flere nærbilder av Isabellas ansiktsuttrykk. Det er igjen verdt å merke seg at lyden også er fokusert på Isabella sine uttrykk for nytelse, mens Manuel sine nytelsesuttrykk nesten er mutet vekk fra lydsporet, helt frem til «money shotet», som for øvrig er ejakulering på Isabella. Beviset for at tilfredsstillelse har funnet sted blir dermed forsterket med Manuel sine lyder i det han oppnår klimaks og ejakulerer. Attraksjonen slutter med at de to kysser og koser, og begge er med i bildet igjen. Dette er med på å forsterke opplevelsen av de to som et nyforelsket og romantisk par. Det kan med dette som utgangspunkt argumenteres for at kvinnen er i fokus gjennom å være objektet. Men det er mannen som først og fremst

skal tilfredsstilles. Fordi det ikke finnes et synlig bevis på at det har oppstått kvinnelig tilfredsstillelse, kan det dermed hevdes at kvinnen ikke er i fokus, og det oppstår et paradoks.

Williams forsøker å løse dette paradokset ved å knytte det opp mot «couples films» (1999:234), eller parfilmer. Hun hevder at disse filmene inneholder løsningen, fordi fokuset og prioriteringen gjerne er å finne ut hva kvinnen «really wants» (ibid.). Dersom mannen finner G-punktet på kvinnen vil de kunne «ejakulere» på lik linje som menn. Poenget med dette blir i første omgang å forbedre sexen mellom paret. Dette kan blant annet utarte seg i en heterofil «big production» -sexattraksjon mot slutten av filmen (Williams 1999:140). Dette konseptet kan illustreres med Isabella og Manuel. For det første er de et par, for det andre er de som par, de eneste karakterene som har to separate sexattraksjoner. Filmen starter med deres sexattraksjon, og når de to skrives ut av handlingen, markeres dette med en ny sexattraksjon. Dette er også den siste heterofile sexattraksjonen i filmen, og kan dermed fungere som filmens «storproduksjon».

Videre i oppgaven vil jeg se nærmere på om - og hvordan dette muligens kan løse paradokset: kan det til tross for at fokuset er på en mannlig tilfredsstillelse, på bakgrunn av teknikkene som gjør kvinnen til et objekt, føre til en opplevelse og forståelse av kvinnen som en aktiv nytende karakter? Kan det diskuteres om det paradoksalt nok er objektiveringen av kvinnen og hennes kropp som fører til oppfatningen av at fokuset er en maskulin tilfredsstillelse, men at det er nettopp dette som fører til at kvinnen kan utøve makt over mannen? Ingen kvinne, ingen mannlige ejakulering og tilfredsstillelse. Er det med dette dermed mulig å diskutere hvorvidt det må forekomme et synlig bevis på en kvinnelig tilfredsstillelse for at det skal kunne oppleves som ekte?

SYMPATISKE PORNOGRAFIKARAKTERER

På bakgrunn av tilskuers identifisering gjennom bruken av kameraet og/eller en tredjeparts POV, kan tilskuer få en opplevelse av karakterutviklingen til Isabella allerede i løpet av de første 10 minuttene av filmen. Hun går fra å oppleves som usikker, uerfaren og jomfruelig, til en selvsikker, erfaren og ikke minst kontrollerende aktiv karakter i fokus, og dette inntrykket forsterkes i møte med skopofilbegrepet. Hennes holdninger og handlinger taler for seg selv

igjennom en innspilling av hennes kroppslige tilståelser, og tilskuer er nå, det Gjelsvik kaller, «på linje med» karakteren (2004:187-188).

Smith hevder at gjenkjennelse og tilpasning til karakterene ikke krever mer enn at tilskuer forstår at trekk og sinnstilstander utgjør en karakter, men at dannelse av allianse krever mer enn dette «[...] at a given moment in the narrative the spectator must believe that she has some basis for evaluation» (2004:85). Alliansedannelsen skjer med andre ord i det tilskuer kan gjøre en moralsk vurdering av karakterer, og på bakgrunn av dette innta en sympatisk holdning mot/for karakterene (2004:188). På denne måten kan tilskuer reagere emosjonelt treffende i forhold til situasjonen karakteren befinner seg i (ibid.). Med dette som utgangspunkt vil det derfor være mulig å argumenter for at en dannelse av allianse i møte med pornografifilm, først og fremst vil være en form for identifisering med følelsen av nytelse, eller tilfredsstillelse karakterene opplever i sexattraksjonene. Dette er det Smith omtaler som empati i møte med filmopplevelse og karakterengasjement (2004:95-102). Empatien i møte med pornografi oppstår igjennom gjenkjennelsen av sex, nytelse og det «kroppslige». Ikke nødvendigvis med utgangspunkt i den narrative tilgangen filmens handling tilbyr, men gjennom en gjenkjennelse og tilpasning til den grafiske tilgangen, den eksplisitte sexen, der tilskuer kan gjøre en vurdering av både karakterer og situasjon. En såkalt «uncommunicative narration» (Smith 2004:220). Dette illustreres med at det forekommer en *gjenkjennelse* av den seksuelle situasjonen (det faktum at karakterene skal ha sex), som følges opp av en *tilpasning* til karakterenes sinnstilstand eller følelse (karakterene har sex fordi de har lyst på hverandre, eller er seksuelt opphisset), som resulterer i en *alliansedannelse* der tilskuer kan identifisere seg med, engasjere seg og reagere emosjonelt treffende med karakterene og eller situasjonene (fordi de er nygifte, forelsket etc.). Det kan i forlengelse av dette også hevdes at om karakterene har «veldig lyst» på hverandre eller er seksuelt opphisset, har de sex. Empatien til tilskuer vil i dette tilfellet være: «det ville jeg også gjort i deres situasjon» eventuelt «det gjør jeg også i en slik situasjon». Men det vil da være snakk om en annen form for allianse som oppgaven vil komme tilbake til.

Å skape et engasjement og innlevelse i den eksplisitte sexen og situasjonen, og gjennom dette bygge opp en seksuell opphisselse hos tilskuer, kan argumenteres for å være «hovedformålet» med en pornografifilm. Tilskuerengasjementet i møte med pornografifilm vil derfor være konstruert med dette som formål, og anvender blant annet en usynlig tredjeparts POV for å forsterke denne opplevelsen. Dette betyr ikke at alliansedannelsen utelukkende forekommer i

sexattraksjonene gjennom et «ikke kommuniserende» narrativ, den kan også oppstå på mer «klassiske» måter. Dette illustreres eksempelvis etter at Isabella og Manuel har hatt sex. Skipet deres blir okkupert av pirater, nærmere bestemt av kaptein Victor Stagnetti og hans mannskap. De kaprer skipet og dreper alt og alle som er i deres vei. De bryter seg inn i lugaren til Isabella og Manuel som sover, og Stagnetti river Manuel brått og brutalt ut av sengen og opp på beina, mens Stagnettis styrmann, Serena, tar seg av Isabella. De blir halt opp på dekk, der Stagnetti kaster Isabella til haiene i havet. De kidnapper Manuel og brenner ned skipet før de drar videre. Når Isabella våkner er hun om bord på *The Sea Stallion*, og hun har blitt reddet av piratjeger Kaptein Edward Reynolds og hans kommandant Jules Steel. Isabella forteller hva som har skjedd før hun igjen sovner av utmattelse.

Allerede her kan man som tilskuer føle et engasjement og bekymring for karakteren. Det har for så vidt skjedd en del i handlingen, da selve plotet har begynt å etableres, og gjennom tilpasningen til Isabella i sexattraksjonen, kan det argumenteres for at alliansedannelsen har blitt satt i gang før handlingsutviklingen. Ved at den første sexattraksjonen har igangsatt en karakterutvikling, og kan gi tilskuer en form for empati og innlevelse, kan den videre handlingen forsterke denne alliansedannelsen. Tilskuer blir introdusert for filmens usympatiske «bud guy» med Stagnetti, og filmens «good guys» blir etablert gjennom mannskapet på *The Sea Stallion* som Isabellas redningsmenn. På denne måten kan man evaluere Isabella som en karakter i besittelse – og representant av «morally desirable (or at least preferable) set of traits» (Smith 2004:188) i relasjon til de usympatiske piratene, Stagnetti og Serena.

Når Isabella igjen våkner er hun ikledd «sjømannsklær», og hun er klar til å forfølge piratene og redde Manuel. Igjen fremstilles hun med gode egenskaper som mot og styrke, og dette poengteres med kostymer. Isabella kan vurderes som en moralsk god/bra karakter. Det er videre Isabella som motiverer Edward sitt mannskap til å hjelpe, og til å følge dem i deres jakt på Stagnetti, og hun fyller den inkompetente kaptein Reynolds sin rolle. Igjen besitter hun egenskaper som ikke bare er mer sympatiske enn usympatiske Stagnetti sine, men hun kan også vurderes som bedre enn «good guy» Edward. Isabella har gjennomgått en karakterutvikling i sexattraksjonen der hun oppleves som selvsikker, erfaren og aktiv, og i møte med det «kommuniserte» narrative oppleves hun nå som enda mer selvstendig og viljesterk. Som tilskuer kan man på bakgrunn av evalueringen og vurderingen, virkelig begynne å engasjere seg, slik at man føler både spenning og bekymring for hennes velvære og

videre skjebne. Dette engasjementet oppstår med utgangspunkt i den kognitive tilpasningen og den psykoanalytiske identifiseringen tilskuer har fått med Isabella i sexattraksjonen med Manuel, og den utvikler seg til en alliansedannelse i møte med den «kommuniserende» narrative tilgangen og filmens andre karakterer. Som tilskuer kan man befinne seg i en situasjon der man faktisk er spent på hvordan filmen utvikler seg videre, og med dette, en situasjon der man engasjerer seg i karakterene til tross for at dette er en pornografifilm.

Alliansedannelsen forsterkes videre i handlingen da Isabella havner i flere vanskelige situasjoner, eksempelvis når hun blir kidnappet. I dette eksempelet forekommer det et flytende forhold av de to ulike måtene det kan dannes en allianse med karakteren, men det er også her den «ikke-kommuniserende» tilpasningen som gjør seg mest gjeldene i alliansedannelsen. *The Sea Stallion* setter kurs mot *Sword Scabbard Island* med formål å samle informasjon og proviant. Denne øya forekommer som en direkte kopi av *PotCs Tortuga Island*, både med mise-en-scène, stemningen og stereotypene som befinner seg der. Eksempelvis prostituerte, pirater, og andre fulle sjømenn i slåsskamp, dans og støy.

Isabella blir kidnappet av to pirater og ført til det som viser seg å være et utdrikningslag for en ukjent kaptein. Hun sitter bundet og kneblet fast i en stol omringet av møkkete, støyende pirater, mens en annen kvinne spør hva de vil at hun skal gjøre med Isabella, mens mennene heier og hoier. Først tar hun kneblet ut av munnen til Isabella, som protesterer, ikke bare verbalt, men også kroppslig på alt sammen. Hun fungerer med andre ord som et kvinnelig offer. Gjelsvik hevder at vold som utføres mot eller på en kvinne, oppleves som sterkere enn om den bare involverer menn (2007:131), og at ubehag i møte med eksplisitt vold, eller sterke kroppslige bilder, også omhandler kroppslig ødeleggelse og overgrep (2007:136). I dette tilfellet er det ikke snakk om kroppslig ødeleggelse, men det forekommer et kroppslig overgrep da Isabella i starten protesterer på den andre kvinnens seksuelle tilnærming. Gjelsvik hevder også at vold som utøves av kvinner, kan «oppleves som mer provoserende» (2007:135), men til tross for at det er en kvinne som utøver det seksuelle overgrepet på Isabella, oppleves det ikke nødvendigvis som provoserende ovenfor henne. Heller tvert imot. Det hadde blitt opplevd som mer provoserende og «overgripende» dersom det hadde vært en mannlig overgriper, og med dette unngår Joone å fremstille den voldelige og overgripende formen for sexattraksjoner som anti-pornografifeminister kritiserer pornografi for å inneholde. Denne situasjonen kan heller oppleves som en utøvende kontroll over det mannlige publikumet, og på den måten oppleves som «provoserende». Mennene kan føle at de har

kontroll på – og over de to kvinnene og deres kropp, men siden den «overgripende» kvinnen implisitt bestemmer hva hun skal gjøre med Isabella, er det faktisk hun som styrer og har kontroll. Dette illustreres eksempelvis i dialogen med ledende spørsmål som: «you want to see what lies beneath this dress?» og «is this what you want to see?», som stilles i det hun river klærne av Isabella. Det er dermed hun som «provoserer» og jager opp mennene, og det kan argumenteres for at hun det er hun som har kontroll på situasjonen. Det kan dermed oppleves som at hun ikke utøver vold mot Isabella, men kontroll over mennene. Funksjonen er ikke å skade Isabella, men å «styre» og kontrollere tilskuerne, både i filmen og til filmen.

Denne opplevelsen forsterkes også i det hun hvisker til en protesterende Isabella «Keep up the fighting thing, they love it!». Med dette inviterer hun Isabella til å ta del i hele oppvisningen for mennene, og de to kvinnene kan med dette oppleves som sterke og aktive. De blir nesten skuespillere i en pornografifilm som opptrer for filmtilskuerne, gjennom å være skuespillere som opptrer for filmens tilskuere. Med dette kommer deres tilfredsstillelse av skopofilien enda tydeligere frem, samt følelsen og opplevelsen av at dette er «fiksjonssex». I denne sammenheng vil denne oppgaven ta utgangspunkt i Gjelsviks fiksjonsvold-begrep, og med noen moderasjoner anvende begrepet «fiksjonssex». Gjelsvik definerer fiktiv vold, eller fiksjonsvold som «[...] representasjoner av vold, iscenesettelser av drap eller fiktive slåsskamper» (2007:22). Distinksjonen på Gjelsviks fiksjonsvold og denne oppgavens behandling av fiksjonssex, er at i pornografifilm er det ikke bare en realistisk representasjon av seksuelle handlinger, men en realitet. Til tross for dette er det fremdeles snakk om en fiktiv verden og virkelighet med skuespillere. Derfor vil det være mulig å også behandle de seksuelle handlingene som en del av denne fiktive virkeligheten og en del av skuespillet, inkludert kvinnenens nytelse og orgasme. Dette vil også kunne fungere som en form for kommentar på en bevisstgjøring om at det er snakk om representasjoner på lik linje med annen film.

Det seksuelle overgrepet mot Isabella blir med utgangspunkt i fiksjonssex-begrepet, dermed døyvet ned av at den andre kvinnen så klart og tydelig opptrer for mennene, og fokuset er som allerede nevnt, ikke rettet mot at hun utøver et overgrep mot Isabella. Den andre kvinnen kan med dette utøve kontroll over sin egen kropp, Isabella sin kropp, og de mannlige tilskuerne.

Isabella kan i dette tilfellet derimot oppleves som en passiv «good girl» som ikke vil ha nytelsen hun mottar (Williams 1991:8). Men fordi dette er en pornografifilm forandrer denne

motvilligheten seg fort til å bli en velvillighet der hun nyter. Derfor oppleves hun ikke lenger som en passiv «good girl» eller et kvinnelig offer, og det seksuelle overgrep blir til en seksuell erfaring. Isabella skifter med dette over til å bli en aktiv «bad girl» som nyter nytelsen (ibid.), og som til og med ber om at den andre kvinnen ikke skal stoppe. Williams hevder at en seksuelt aktiv «bad girl» «[...] has knowingly arranged to endure the pain that earns it» (ibid.), hun utholder dermed smerten for nytelsen. I Isabella sitt tilfelle har hun ikke nødvendigvis «arrangert» å utholde eller ta imot smerte, men hun fortsetter å ha sex med den fremmede kvinnen for nytelsens skyld, til tross for at dette skjer med mange tilskuere. Ved å «utholde» situasjonen eller fremvisningen, mottar hun nytelse, og Isabella transformeres, og kan oppleves som en aktiv «bad girl».

Det kan også i denne attraksjonen argumenteres for at Isabellas skopofili gjør seg gjeldene, men i motsetning til den andre kvinnen er Isabellas utførelser av de seksuelle handlingene rettet mot kvinnen, og ikke mot publikum. Den andre kvinnens utførelser er mer «interaktiv» eller integrerende, og rettet mot det mannlige publikumet, og spesielt tilskuerne i selve filmen. Videre kan den andre kvinnen oppleves som en karakter som utvikler Isabella og styrker tilskuers allianse med henne. Dette inntrykket forsterkes også med at denne karakteren ikke dukker opp i filmen igjen. Hun har kun vært der for å ha sex med Isabella, og for å påvirke hennes karakterutvikling.

De to karakterene utfyller på den måten to forskjellige roller, med to ulike funksjoner. Den andre kvinnens skopofili gjør seg gjeldene på to nivåer, samtidig som hun fungerer som karakterutviklende for den relativt uerfarne Isabella. Inntrykket av Isabella som uskyldig og jomfruelig gjør seg gjeldene i denne scenen, ikke bare gjennom tidligere gitt informasjon om karakteren, men også ikonografisk og med dialog. Eksempelvis er Isabella ikke lenger iført sjømannsklær, men en hvit kjole. Dette kan i tillegg til opplevelsen av Isabella som et uskyldig offer, resultere i en sterkere alliansedannelse med karakteren, nettopp fordi hun er et uskyldig offer. Men gjennom dialogen kan hun også oppleves som en sterk og modig kvinnelig karakter til tross for at hun befinner seg i en offerrolle.

Dette illustreres eksempelvis i det den andre kvinnen fjerner kneblet. Isabella hyler «What are you doing to me? Let go of me!», og følger opp med blant annet «I will not give you the pleasure of calling you a whore!», mens hun spytter kvinnen i ansiktet. Hun slåss imot situasjonen hun befinner seg i, og tar kontroll over seg selv gjennom å blant annet nekte og

gjøre som hun blir bedt om. Videre truer hun med å si «If anyone of you touches me, I will cut your hands off, or whatever bodypart that touches me!» og «No, stop you bitch, or I will bite your nipples off». Hun innehar med dette prisverdige egenskaper som viser modighet og styrke, og som tilskuer håper man på det beste for karakteren. I tillegg poengterer hun i et siste desperat forsøk på å komme seg fri, at hun er gift, og til tross for at dette kommer frem relativt sent, viser det at hun også respekterer sine ekteskapsløfter og Manuel. Dette tilfellet av «utroskap» kan derfor oppleves som ikke gjeldene, da det for det første ikke er helt frivillig, og for det andre er med en annen kvinne. I forlengelse av dette er det også viktig å poengtere at denne sexattraksjonen fører til at Isabella får tak i krutt til kanonene på *The Sea Stallion*, og at piratene ber om unnskyldning for at de har kidnappet henne. På denne måten kan den «overgripende» opplevelsen med denne sexattraksjonen bli døyvet ned med selve handlingen.

Williams hevder at «Hard core desires assurance that it is witnessing not the voluntary performance of feminine pleasure, but its involuntary confessions» (1999:50). Dette kan stemme på flere nivåer i møte med denne sexattraksjonen. For det første starter Isabella som en passiv «good girl» som mottar nytelsen ufrivillig, deretter en aktiv «bad girl» som nyter nytelsen til tross for situasjonen. På denne måten vitner man ikke til en frivillig feminin nytelse, men Isabellas ufrivillige kroppslige tilståelser. Isabellas kropp blir gjennom denne ufrivilligheten «solicited, questioned, and probed for secrets that are best revealed when she herself is not in control» (1999:50). Williams påstår videre at kvinners evne til å «fake» en orgasme, er roten til sjangerens forsøk på å avsløre det den ikke kan være sikker på, en «out-of-control confession of pleasure, a hard-core ‘frenzy of the visbible’» (ibid.). Denne manien for det synlige og tilståelsen av den hemmelige feminine nytelsen, er en del av «scientia sexualis» (Williams 1999:53). Det Williams beskriver er først og fremst en «scientia sexualis» hos tilskuer, men i møte med lesbiske sexattraksjoner gjør dette seg også gjeldende på et annet nivå, nemlig hos karakterene. Dette illustreres eksempelvis ved at Isabella sitt fokus er på den andre kvinnen og hennes nytelse. Dette er forskjellig fra opplevelsen med Manuel. Filmingen er fremdeles fra en tredjeparts POV, men begge kvinnenes hoder og ansikt er med i bildet uavhengig av stilling og handling, med unntak av «meat shots». Dette fører til at begge kvinnekroppene blir vist frem med maksimal synlighet, og tilskuer får dermed tilgang på begge kvinnens kropp og nytelse. Isabella er opptatt av å tilfredsstille den andre kvinnen på best mulig måte, samtidig som hun virker nysgjerrig på hvordan både hun selv, og den andre kvinnen fungerer. «Scientia sexualis» gjør seg dermed gjeldene hos Isabella, og gjennom

denne tilgangen kan hun oppleves som både nysgjerrig og utforskende, samt i seksuell utvikling. Dette illustreres eksempelvis i tagningen der hun spør hvor mange fingre hun skal bruke når hun vil smake sitt eget «cum», eller når de to kysser. Kyssingen oppleves ikke med samme nærhet og intimitet som med Manuel, da det i dette tilfellet er i forbindelse med å «smake» hverandre, eller bruke spytt som glidemiddel.

I tillegg til disse egenskapene kan hun også oppleves som en god, uselvisk sexpartner, som er opptatt av å tilfredsstille andre enn seg selv. Dette er en opplevelse og et inntrykk som ikke nødvendigvis gjør seg gjeldene i sexattraksjonen med Manuel, da fokuset eksempelvis var på *hvordan* Isabella utførte oralsex. I tillegg gir Isabella den andre kvinnen flere orgasmer, og ønsket om å tilfredsstille kan oppleves som sterkt, samtidig som hennes «pleasure of knowledge» (Williams 1999:3), nytelsen av å ha kunnskap om nytelse, gjør seg gjeldende. Williams påstår at nytelsestilståelsen er organisert ut i fra mannlige normer som ikke innser, eller klarer å forestille seg seksuelle kjønnsforskjeller (1999:53). Men i møte med lesbiske sexattraksjoner kan det argumenteres for at dette ikke nødvendigvis gjør seg gjeldende på samme måte, til tross for at det er en mannlig regissør.

Williams hevder at lesbiske sexattraksjoner i pornografifilm fungerer som en oppvarming eller øvelse for en bedre og mer tilfredsstillende sexattraksjon senere i handlingen (1991:141). Dette gjør seg gjeldende i møte med Isabella da hun både utforsker seg selv og den andre kvinnen, fordi hun øver og utvikler seg og sin seksualitet gjennom sex med den andre kvinnen. Denne opplevelsen forsterkes da den andre kvinnen sier at Isabella er den beste hun har vært med, og spør om hun har vært med mange andre kvinner før. Isabella ser litt overrasket ut, og svarer «Actually, no», mens hun smiler og virker tilfreds med både seg selv og situasjonen. Nettopp fordi det er Isabella som utforsker både seg selv og den andre kvinnen, kan det argumenteres for at i møte med lesbisk sex i pornografifilm, blir kvinnens kroppslige nytelsestilståelser først og fremst skapt og utforsket av en annen kvinne. Dermed er tilståelsene organisert ut i fra kvinner, og i dette tilfellet av Isabella, der hennes kunnskap om nytelse og «scientia sexualis», fører til en karakterutvikling. Dette illustreres eksempelvis i sexattraksjonen hun har med Jules.

Etter Isabellas kidnapping og opptreden i den ukjente piratkapteinens utdrikningslag, gjenforenes hun med Edward og Jules. På *The Sea Stallion* sitter Isabella og Jules og snakker sammen, og Isabella forteller Jules hvor høyt hun elsker Manuel, men at hun er redd for at han

ikke skal elske henne mer, ettersom hun har brutt ekteskapsloftene og har hatt sex med en annen kvinne. Gjennom at Jules spør om Isabella ble tvunget til å ha sex med den andre kvinnen, og Isabella avkrefter dette, blir hennes offerrolle i enda større grad hvasket vekk. Samtidig uttrykker Isabella anger og dårlig samvittighet ettersom hun virkelig nøt å ha sex med en annen kvinne. Dette ufarliggjør ikke bare hennes kidnapping, men også inntrykket av henne som utro mot Manuel. Denne opplevelsen forsterkes gjennom at Jules trøster Isabella med å si at det ikke er så ille, og at de fleste menn liker kvinner som har sex med andre kvinner, og at de til og med oppfordrer til dette. Isabella responderer med at hun elsker Manuel og ikke kan forestille seg å være med noen andre, men at det var så annerledes å være med en kvinne. Jules svarer: «A woman knows how a woman wants to be touched» og poengterer med dette at i møte med lesbisk sex, er ikke nødvendigvis kvinners tilståelser konstruert ut i fra mannlige normer. Jules følger opp med at hun også liker å bli tatt på av andre kvinner, og Isabella spør om hun kan få prøve hvordan det er å være med Jules.

Igjen er det Isabella sin, og dermed kvinnens nysgjerrighet på en annen kvinne som gjør seg gjeldende. Isabella begynner å kysse Jules, men denne kyssingen fremstår som mer prøvende og nysgjerrig på hvordan det er og føles å kysse Jules enn det den gjorde i den forrige sexattraksjonen. Det fremstår ikke som en intim kyssing slik den gjør med Manuel, og ikke en smaksprøve som den gjorde med den andre kvinnen, men en direkte nysgjerrighet på hvordan det er å kysse Jules, en annen kvinne. Denne opplevelsen dannes blant annet ut i fra blickene mellom de to, og den utprøvende måten å kysse på.

De to kvinnene befinner seg plutselig nakne i sengen til Jules, og Isabella fremstår som mer sikker på seg selv enn i den forrige sexattraksjon. Hun er utprøvende på en mer «aggressiv» måte, og utfordrer seg selv enda mer enn tidligere. Blant annet ved at hun tar mer på seg selv og kan oppfordre Jules til å gjøre ting på – eller med henne. Det tidligere møtet med lesbisk sex har tydelig gitt henne en erfaring og utvikling, og lagt et grunnlag for videre utprøving og kunnskap om nytelse.

Det forekommer blant annet mer smekking i ansiktet og spyting på hverandre enn i tidligere lesbiske sexattraksjoner. Isabella spør også Jules om «You like this shit?», noe som indikerer en litt røffere sex. Dette forsterkes med bakgrunnsmusikken som høres ut som bongotrommer som blir slått vilt på. Denne musikken kan forsterke opplevelsen av at sexattraksjonen er en

oppbygning til Isabella og Manuel sin siste «storproduksjon», samtidig som den også kan forsterke selve utviklingen i Isabella i møte med Jules og sex.

Isabella er også mer utfordrende i sin omgang med Jules. I tidligere sexattraksjoner utførte hun noe oralsex, men mest masturbasjon og fingerpenetrering. Dette gjentar seg med Jules, men med en mer selvsikker utførelse. Isabella praktiserer kunnskapen hun har tilegnet seg, og er ikke redd for å anvende nye metoder og flere fingre. Blant annet penetrerer hun Jules med en blanding av to og tre fingre, samtidig som hun penetrere anusen hennes med en finger, spytter, og kaller henne en hore. Det siste er noe hun nektet å gjøre i den forrige sexattraksjonen. Nysgjerrigheten til Isabella manifesterer seg i utforskningen av Jules sin anus, og hun går over til å fokusere på penetrering der. Hun står dominerende over Jules, som ligger på magen med rumpa i været, dasker henne, og spytter, før hun fortsetter penetreringen av anus, nå med to fingre. Etter en stund kaster hun Jules over på siden slik at hun kan masturbere henne samtidig for å gi henne orgasme, og Isabella er fri til å få herje med Jules i sin utforskning av hvordan det er å være med henne. Begge kvinnene er opptatt av at den de utfører handlingen på skal få orgasme, og dette klimakset fremstår som ekte, i motsetning til i heterofile sexattraksjoner der fokuset er på å bevise at en tilfredsstillelse har oppstått gjennom «money shots» og ejakulering. Det skal i forlengelse av dette også nevnes at det ikke alltid fremstår som at kvinnen faktisk oppnår klimaks i en heterofil sexattraksjon, mens fokuset på kvinners oppnåelse av klimaks i møte med lesbisk sex kan oppleves som sterkt. Feminin nytelse og tilfredsstillelse blir utført av en annen kvinne, der den kvinnelige utøver fokuserer på å gi den kvinnelige mottaker en ekte orgasme.

Etter at Jules har oppnådd klimaks, simulerer hun samleie med – og på Isabella, mens Isabella ber henne om å kvele henne som en del av sexattraksjonen. Isabella kan med dette oppleves som utforskende på sin egen kropp og reaksjoner, og hun lar Jules få herje på som hun vil. På denne måten kan denne sexattraksjonen oppleves som en «opplæring» av Isabella, og dermed også en opplæring for tilskuer på hvordan kvinnekroppen fungerer. Denne sexattraksjonen kan derfor ha samme funksjon som Williams viser at gamle «stag films» hadde: «American and european males [...] recieved through the stags a non-credit course in sex education» (1999:58), ikke bare for tilskuer, men også for Isabella. Spesielt gjeldene for Isabella er at denne «undervisningen» gir henne tilgang på en viten om at det eksisterer en seksuell verden utenfor hennes erfaringer (ibid.), og dette er gjeldende til tross for at hun er en kvinne, og at det i stor grad er andre kvinner som gir henne denne viten og forståelsen.

Det kan argumenteres for at til tross for at det er kvinner som utforsker og fremkaller kvinnelige orgasmer, er fremvisningen av dette fremdeles konstruert med utgangspunkt i mannlige normer. Men fordi dette skjer med utgangspunkt i en annen kvinne og hennes tilfredsstillelse av nysgjerrighet og viten, og at dette faktisk poengteres, vil det være mulig å argumentere for at dette ikke nødvendigvis følger samme konstruksjon som i møte med heterofile sexattraksjoner, der det først og fremst er en mann som skal tilfredsstilles. Som illustrert er det kvinnekroppen og hennes reaksjoner og tilståelser som er fokuset i disse attraksjonene, der den maksimale fremvisningen kan ha funksjonen å lære opp menn, og fokuset er beviset på at tilfredsstillelse har funnet sted. Men fordi det ikke er fokus på å faktisk tilfredsstillere kvinnen eller gi henne orgasme, men på hennes nytelse, kan det derfor stemme at disse attraksjonene er konstruert med utgangspunkt i mannlige normer. Og det er her de skiller seg fra lesbiske sexattraksjoner. I disse attraksjonene er fokuset på å tilfredsstillere kvinnen, og kvinnelig nytelse, ikke av en erigert penis, men utforskning av kvinnekroppen utført av en annen kvinne uten penis. I tillegg kan det argumenteres for at fordi Isabelle er i et forhold med Manuel, kan denne utforskningen føre til bedre sex dem imellom. Gjennom at Isabella oppnår ny kunnskap om seg selv og hva som tilfredsstiller henne, vil hun kunne anvende dette, og formidle det til Manuel. Isabella kan dermed finne sitt G-punkt, eller nytelse, som de som par kan utnytte. På denne måten vil mannen finne kvinnens G-punkt, og han kan tilfredsstillere henne på lik linje som hun kan tilfredsstillere han, og det kan oppstå en kvinnelig ejakulering (Jf. Williams 1999:234).

Det vil i denne sammenheng kunne diskuteres hvorvidt det er nødt til å oppstå et bevis på kvinners tilfredsstillelse på lik linje som med menn. Det blir poengtert at det er forskjeller på kjønn, og som et resultat av dette er det også forskjell på både nytelse og tilfredsstillelse. I møte med «fiksjonssex»-begrepet vil det være mulig å diskutere i hvilken grad man som tilskuer opplever en kvinnelig tilfredsstillelse i møte med pornografifilm. Dersom man analyserer og leser både attraksjonene og handlingen innenfor filmens rammer, altså som en fiktiv verden med skuespillere, vil det også være mulig å oppleve en ekte kvinnelig nytelse og tilfredsstillelse. Som filmtilskuer lever man seg inn i dette fiksjonsuniverset, og kan på denne måten oppleve filmens hendelser som ekte, til tross for at det er snakk om representasjoner. Eksempelvis dersom en karakter dør på lerretet vet man som tilskuer at skuespilleren ikke dør i virkeligheten. Men fordi det er snakk om et fiksjonsunivers, er man villig til å glemme dette og leve seg inn i den fiktive verdenen som presenteres. Denne

prosessen kan det argumenteres for at også oppstår i møte med pornografifilm. I forlengelse av dette er det ikke noe nytt å sammenligne pornografi med voldsfilm, og som Stø hevder:

Mange pornoforsvarere sammenligner porno med volds- film: Hvorfor skal vi ikke kunne se på folk som har sex, når vi kan se folk som dreper hverandre, eller blir spist av monstre? I volds- og actionfilmer er det utstrakt bruk av filmtriks. I pornofilm derimot, er det ekte mennesker som har sex for penger.

(Stø 2014)

Denne oppgaven forholder seg til nettopp dette, men med utgangspunkt i at dette er deres «jobb», på lik linje med skuespillere i ikke-pornografifilmer, eller som stuntmenn. Også i ikke-pornografifilm er det ekte mennesker som eksempelvis kysser andre for penger, og det er deres jobb. Det er i forlengelse av dette også kjent at noen regissører, eksempelvis Lars Von Trier, leier inn pornografiskuespillere til sexattraksjoner i sine filmer. På denne måten vil det kunne argumenteres for at pornografiskuespillere kan ansees som stuntmenn som blir leid inn til å gjøre faktiske stunt.

Pornografispillefilm er også en fiktiv virkelighet med skuespillere, og det vil dermed kunne argumenteres for at man kan oppleve fiksjonssexen som ekte. Det innebærer at man kan leve seg inn i representasjonen både når det gjelder nytelse og tilfredsstillelse. I møte med mannlig ejakulering blir det bevist at det oppstår en tilfredsstillelse, men må det forekomme bevis for at det skal være troverdig eller oppleves som «ekte»? I forlengelse av dette er ejakuleringen mer ekte enn en vold, drap eller død i annen film, da den som Stø påpeker, faktisk skjer uten filmtriks.

På bakgrunn av dette vil forekomsten av en kvinnelig nytelse og tilfredsstillelse i pornografi kunne oppleves som troverdig. For det første kan man som tilskuer ikke vite med sikkerhet at disse kvinnene «later som» (jf. Stopp pornokulturen 2013, Storalm et al.), og for det andre er det snakk om fiksjonsfilm der tilskuer kan forholde seg til at dette er skuespillere i en fiktiv verden. Det forekommer drap og vold i *Pirates* som oppleves som en del av handlingen, hvorfor skal ikke da kvinners nytelse og tilfredsstillelse kunne oppleves på samme måte?

Disse analyserte sexattraksjonene, kan fungere som grunnlag for alliansedannelsen, da karakterenes holdninger og egenskaper kanskje kommer tydeligere frem i filmens attraksjoner enn i selve handlingen. På denne måten fungerer attraksjonene som kjerner og handlingen som satellitter, og den klareste karakterutviklingen får tilskuer opplevelse av i Isabellas siste sexattraksjon.

I det *The Sea Stallion* når *Calaveras Island* i jakten på Stagnetti og Manuel, er Isabella iført klær som står helt i stil med resten av besetningen, og med dette er hennes siste rest av uskyldighet fjernet. Isabella, Jules og Edward går i land, og igjennom jungler og grotter bærer det. De tre tar igjen Stagnetti og Serena i den inka-indianske grotten, der de redder Manuel. Samtidig ender de opp i en dødelig kamp mot skjelett som Stagnetti fremkaller med det magiske seperet, før han overlater Serena til Edward og stikker av. De fem overvinner de levende skjelettene, og Manuel blir overrasket over å se Isabella i action. Ikke bare slåss hun mot skjelettene, men i tillegg både beskytter og redder hun en hjelpeløs og passiv Manuel. Den Isabella Manuel trodde han kjente, viser seg å være noe helt annet, og det fremheves ved et nærbilde av hans overraskede ansikt. Handlingen viser her resultatet av modningen og utviklingen Isabella har gjennomgått og oppnådd gjennom sexattraksjonene. De fem kommer seg unna skjelettene, som vekker sterke konnotasjoner til *PotC: The Curse of the Black Pearl*, i en scene som er skremmende lik flyktningsscenen i *PotC: Dead Man's Chest* fra 2006, og i sikkerhet tilbake på *The Sea Stallion*. I forlengelse av dette blir det faktisk omvendt, da *Pirates* kom ut før *Dead Man's Chest*. Kanskje Verbinski har blitt inspirert av Joone?

De fem kommer løpende fra jungelen, over en liten haug mot stranden, der en sovende Oxford (Frank Bukkwyd) venter med en robåt. Edward kommer ropende og veivende i front, og i det Oxford våkner og ser de fem komme spurtende, får tilskuer se en hær med skjeletter som også kommer jagende over haugen. Heldigvis er ikke skjelettene så smarte, så når de nå seks flyktende når vannet, kommer de seg faktisk unna, og skjelettene blir værende skrikende igjen på land. Trygt tilbake på *The Sea Stallion* gjør Edward og Jules seg klare til å forfølge Stagnetti med hjelp fra Serena, og Isabella blir beordret til å ta seg av Manuel.

De to er lykkelige over å være sammen igjen, og Isabella forteller at hun har vært utro og har hatt sex med to andre kvinner. Hun forklarer at hun ikke kunne noe for at det skjedde den første gangen, men at den andre gangen var det hun som startet det. Jules hadde rett, Manuel blir ikke sur, men glad og oppfordrer Isabella til å gjøre dette igjen. Isabella blir lettet og

positivt overrasket over at Manuel ikke hater henne, og responderer på oppfordringen med å invitere til en trekant, der Manuel svarer «I knew I married the right woman». De får en lykkelig slutt som ender i en ny sexattraksjon, men den gangen er det noen forskjeller. Samme intimitet i kyssingen, samme POV, og Manuel er fremdeles kuttet ut av bildet. Men denne gangen er det Isabella som rir Manuel, mens hun blant annet dasker seg selv på rumpa, og roper «Fuck yeah!». Hun er aktiv og tar kontroll over både situasjon og posisjon.

En annen forskjell er at Manuel sin stemme ikke er mutet vekk på samme måte som den første gangen. Det er et samspill mellom de to på en annen måte. Isabella gjør også en «reversert riding» på Manuel, der hun blant annet styrer den erigerte penisen inn i seg selv med hånden flere ganger. Hun tar igjen initiativ og er aktiv, og styrer sexen på en helt annen måte enn tidligere. Det er fremdeles fokus på kvinnekroppen og Isabella sine bevegelser, men fordi hun styrer og har kontroll, oppleves det som at hun først og fremst er ute etter å tilfredsstille seg selv. Derfor kan klimakset hennes i denne attraksjonen også forstås og oppleves som ekte, da det faktisk er hun selv som gir seg denne ved å anvende Manuel som et verktøy. Hun har funnet sitt G-punkt, og igjennom henne finner også Manuel det. I stedet for at fokuset kun er på kvinnekroppen og feminin nytelse, slik den var første gang de to hadde sex, kan det i denne attraksjonen også være et visst fokus på Isabella sin tilfredsstillelse. Det er videre ikke Manuel alene som gir henne denne tilfredsstillelsen, men han som verktøy gjør at Isabella kan tilfredsstille seg selv. Det kan derfor påstås at det også i denne attraksjonen er snakk om en kvinnelig utforskning som er basert på kvinnelige normer. I tillegg gir dette en styrket opplevelse av karakteren som aktiv og maktutøvende.

Etter sin egen orgasme, utfører Isabella oralsex på Manuel, og på denne måten blir beviset på at det forekommer tilfredsstillelse, et «money shot» der Manuel ejakulerer i munnen på Isabella. Dette kan være med på å forsterke inntrykket av at fokuset ikke lenger er på den mannlige tilfredsstillelsen, da den mannlige ejakuleringen ikke blir utløst av faktisk samleie, men av oralsex. Det kan forstås slik at Isabella er ferdig, og dermed bare utøver oralsex på Manuel for å gi han en orgasme. Ut i fra dette vil jeg argumentere for at det er en klar karakterutvikling der Isabella kan oppleves og forstås som en sterk, aktiv karakter, med kontroll over sin egen posisjon, og ikke som et passivt offer. På denne måten kan dette i tråd med Williams sine påstander, løse paradokset med kvinner som objekt, mens en mannlig tilfredsstillelse er formål og fokus. Men kan det argumenteres for opplevelsen av et større paradoks i møte med den «standardiserte» forståelsen og lesningen av kvinnen som objekt?

Kvinnen hevdes å fremstilles som passiv og nedverdighet på grunn av fokuset på den mannlige tilfredsstillelsen, men det kan være mulig å diskutere hvorvidt kvinnen faktisk utøver makt over mannen. Nettopp fordi kvinnen som objekt havner i fokus, fordi det er kvinnens funksjon å «fremkalle» den maskuline ejakuleringen og tilfredsstillelsen. Det kan ikke forekomme en mannlig tilfredsstillelse uten kvinnen, og det er kvinnen som fremkaller den mannlige tilfredsstillelsen. Formålet med pornografi er en mannlig tilfredsstillelse, men for å oppnå denne viser det seg at kvinnen er nødvendig. Hun fremkaller den gjennom objektivisering, og det er nettopp derfor dette kan oppleves som hennes styrke. Fokuset er på kvinnen og hennes nytelse, som gjennom fiksjonsuniverset kan oppleves som troverdig, eller ekte. Det kan argumenteres for at formålet med å fokusere på kvinnen, er å fremkalle en mannlig tilfredsstillelse. Kan det ikke da argumenteres for at også kvinnens nytelse havner i fokus og dermed også kvinnen? Kjønnforskjeller fører også til ulike former for nytelse og tilfredsstillelse. Kan det ikke være mulig at en kvinne i pornografifilm blir tilfredsstilt til tross for at hun ikke ejakulerer?¹⁵ Eller kanskje det kan løses med en så enkel påstand som at det forekommer en annen form for tilfredsstillelse hos kvinner, som ikke er synlig bevist på samme måte som en mannlig tilfredsstillelse? Er det mulig å oppleve dette med en annen form for karakterengasjement?

I denne sammenheng kan det være relevant å diskutere om det i dette tilfellet kan oppstå det Smith omtaler som en «pervers alliansedannelse» (Smith 1999:217-238). Disse alliansene er «tilsynelatende», og sympatien tilskueren opplever for karakteren, er til tross for karakterenes onde gjerninger. Videre er det også to mulige perverse allianser, der førstegradsperversjoner er direkte glede av perverse handlinger, og andregradsperversjoner er glede for noe, til tross for det perverse (Smith, 1999:223). En «badguy» kan inneha karaktertrekk som til tross for dårlig moral etc., likevel oppleves tiltrekkende og attraktiv på tilskuer (Smith 1999:225), og kan havne i «gråsonen» og oppleves som en «good-bad-guy», dersom det er andre karakterer som er verre og mer umoralsk fremstilt enn han (ibid.). Dette er tydeligere i Juleskarakteren enn i Isabella, og i neste kapittel vil oppgaven analysere henne.

¹⁵ I forbindelse med dette kan det argumenteres for at det oppstår en kvinnelig ejakulering gjennom «squirting», da dette gjerne forbindes med kvinnelig orgasme. «Problemet» med «squirting» er at dette ikke skjer med alle kvinner, mens ejakulering hos menn alltid oppstår i forbindelse med orgasme.

KAPITTEL 3 – JULES: KVINNELIG OFFER ELLER KASTRERENDE FEMME FATALE?

I møte med Isabella illustreres det at kvinner i pornografifilm blir objektivert, og at de utfyller funksjonen som seksuelle objekt. Men det er også mulig å kunne forstå denne objektiveringen som en styrke, da det paradoksalt nok illustrerer kvinnen som fokuset. Jeg argumenterer også for at det er mulig å oppleve Isabella sin karakterutvikling i møte med sexattraksjonene, samt at tilskuer kan danne en allianse med karakteren på lik linje som med helte(inne)er i klassisk fortellende film. Vil det samme gjelde for de andre kvinnelige karakterene i *Pirates*, eller vil disse følge andre utviklinger? Er det mulig å oppleve disse som styrket som seksuelle objekt på en annen måte? Vil det med en annen forståelse være mulig å diskutere paradokset om kvinners fokus, men menns tilfredsstillelse i møte med andre former for opplevelse og allianse? I første omgang vil jeg se på Jules og hvordan hennes status som seksuelt objekt kan påvirke tilskuers opplevelse av denne karakteren.

ULIKE SEKSUELLE PERSONA = ULIKE TILPASNINGER

Jules spilles av Jesse Lane, hun er piratjeger Edward Reynolds sin høyre hånd, og kommandant på *The Sea Stallion*. Hun er også filmens første skuespiller som blir kreditert, noe som indikerer hennes og karakterens rolle, samt status. Jules er en etablert karakter i filmen, fordi hun ikke gjennomgår store endringer eller utviklinger i løpet av handlingen. Dette betyr ikke at man ikke kan danne en allianse med Jules på lik linje som med Isabella, men denne karakteren fremstilles og kan oppleves som sterk, og i en maktposisjon allerede fra første møte. Distinksjonen på de to karakterene manifesterer seg i deres personligheter, eller *seksuelle persona*, «a projected personality» (Paglia 1991:76).

Isabella kan oppleves som motstridende, der hun på den ene siden kan oppleves som uskyldig og uerfaren, mens hun samtidig kan oppleves som erfaren og seksuell. Opplevelsen av henne som erfaren og sterk gjør seg gjeldende i møte med sex. Hennes uskyldighet og jomfruelighet oppleves i møte med handlingen. Ifølge Paglia er sex og seksualitet «the point of contact between man and nature, where morality and good intentions fall to primitive urges» (Paglia 1991:3). Det kan dermed forstås slik at menneskets sanne jeg og natur oppleves, og gjør seg

synlig i møte med sex. Med dette som utgangspunkt kan det dermed hevdes at Isabella sin projiserte personlighet ikke stemmer overens med hennes indre, eller hennes sanne jeg. Isabella kan dermed oppleves tosidig; «an authentic psychic reality versus the mask conforming to social expectations» (Paglia 1992:103). Isabella gjennomgår en utvikling der hennes seksuelle persona går fra å projisere en «maske» til å projisere hennes indre jeg, og opplevelsen av henne endres. Jules derimot gjennomgår ikke denne utviklingen, da hun kan oppleves som mer «statisk», fordi hennes personlighet ikke endrer seg i møte med sex. Hennes seksuelle persona kan oppleves som lik både i møte med handling og i møte med attraksjon. Hun oppleves dermed ikke som tosidig, og hennes seksuelle persona projiserer allerede hennes indre. Dette resulterer i at hun kan oppleves og fremstå som en sterk og sikker person, som «An inborn force of personality» (Paglia 1992:105), der hennes ytre reflekterer hennes indre. Dette illustreres allerede i introduksjonen av karakteren.

Edward siterer loggbok, og klager blant annet over mannskapets holdning og demotivasjon etter å ha seilt på havet i lengre tid uten å se noe til pirater. Han har prøvd å motivere mannskapet med å lære dem sverdkunst (kan oppleves som en «pun» da dette er en pornografifilm), men de blir lei og slitne etter kort tid. Til nå kan Edward oppleves som en dårlig leder og kaptein, da de for det første ikke har noen pirater å jakte på, og for det andre fordi han som leder ikke vet hvordan han skal motivere mannskapet sitt. Dette får tilskuer tilgang på gjennom filmens handling og dens fortellende egenskaper.

Edward er takknemlig ettersom hans kommandant Jules klarer å holde «their spirits high». Mens tilskuer hører Edward snakke, blir det klippet til et halvtotalskudd der Jules utfører oralsex på en erigert penis, og deretter til et totalskudd av at hun egentlig befinner seg i en 69-stilling. Penisene får dermed ikke bare en kropp, men også et hode. Jules er på grunn av denne stillingen, ikke bare aktiv giver i situasjonen, men også mottaker av nytelse. Hun blir med dette, for det første etablert som dyktigere enn Edward i møte med handlingen, samtidig som dette både bekreftes og styrkes i møte med sexattraksjonen.

Allerede her er det klare skiller mellom Isabella og Jules, og deres seksuelle persona. Isabella starter som en mottaker i sexattraksjonen med Manuel, og hun kan derfor oppleves som mer tilbaketrukket og «passiv». Jules starter som den aktive giver, og kan dermed oppleves i en mer styrende og initiativtagende posisjon. Denne opplevelsen kan eksempelvis forsterkes med at Edward hevder at det er Jules som er initiativtaker og motiverer mannskapet. Dette

illustrerer at hennes seksuelle persona oppleves likt og styrkes av et samspill mellom handlingen og sexattraksjonen.

Tilpasningen til Isabella resulterer først i en opplevelse av karakteren som en uskyldig og passiv «good girl», i samsvar med de sosiale forventningene til henne som kvinne og nygift. Tilpasningen til Jules er derimot motsatt. Hun blir fremstilt som en aktiv «bad girl» fra starten av, og hun har ingen intensjon om å opptre i samsvar med forventningene som stilles til henne som kvinne. Jules sin personlighet taler for seg selv gjennom hennes handlinger, og hun kan oppleves som en sterk personlighet.

Denne innstillingen glir deretter over i en hel sexattraksjon med Jules og den ukjente mannen. Den følger en ganske lik oppbygning og struktur som den første sexattraksjon til Isabella og Manuel, men det forekommer visse forskjeller både i rekkefølge og utførelse. Jules utfører først oralsex på mannen, der fokuset er på hvordan hun gjør dette. Hun fremstår som mer vill og «aggressiv» enn Isabella, da det er mer styrke og fart i hennes utførelse av handlingen. For det første er penis Jules holder på med betydelig mye større enn Manuel sin. Den er både lengre og tjukkere, og Jules jobber ganske intenst med denne, både med munn og hender. Det er høyt tempo og mye spytt. I tillegg forekommer det blant annet «deep throats» opptil flere ganger, noe Isabella ikke gjorde på Manuel i det hele tatt. Dette er faktisk en handling og teknikk som er litt imponerende da penis er såpass diger.

Ifølge Smith er dette en av mange seksuelle perversiteter som kan bli plassert inn under kategorien «funksjonelle» (Functional perversions) (1999:218-219). Dette er perversiteter som i utgangspunktet ikke er forbundet med moral. De er deskriptive og «[...] occurs when some part of the human anatomy, or even an artifact, is used to perform some function other than the function it standardly does serve» (1999:218). Men når det gjelder seksuelle perversiteter, er de gjerne forbundet med moral og ikke bare det funksjonelle, og Smith skiller mellom «førstegradspervertitet» (first-order perversity) og «andregradspervertitet» (second-order perversity) (1999:219). Førstegradspervertitet innebærer en direkte glede og nytelse av perverse handlinger som er moralsk og/eller sosialt «fordømte», og de anerkjenner dermed forekomsten av sosialt sanksjonerte impulser og lyster. Andregradspervertitet innebærer en glede og nytelse *til tross for*, eller *fordi* handlingene ikke er akseptert (1999:219). Videre kan Jules også kategoriseres som en direkte pervers karakter i møte med filmens lesbiske sexattraksjoner. Med utgangspunkt i funksjonelle perversiteter kan det argumenteres for at det

meste av seksuelle handlinger kan forstås som slike. I forlengelse av dette, kan det derfor sies at pornografiskuespillere er perverse. Eksempelvis ved å utføre oralsex, fordi munnen i all hovedsak er ment til å spise, eller snakke med. Det kan ut i fra dette også hevdes at det å ha sex for nytelsens skyld er en funksjonell perversitet, da hovedformålet med å ha sex i utgangspunktet er å formere seg. Dette blir satt litt på spissen, og jeg vil i videre analyse i hovedsak anvende begrepet «perversitet» i møte med det litt mer «utenom det vanlige» seksuelle handlinger, herfra omtalt som parafili. Dette er i utgangspunktet et begrep som beskriver seksuelle uttrykksformer eller preferanser i forhold til objekter, situasjoner eller individer som avviker fra det normale. Men John Money anvender begrepet for å «draw the moralistic poison» fra det som er vanlig og lovlig «perversitet» (Smith 1999:282). Jeg vil anvende betegnelsen parafili i tråd med Moneys anvendelse og forståelse av begrepet, og dermed videre ekskludere kyssing, oralsex, masturbasjon og vaginal penetrering med fingre eller peniser som perversiteter og parafili, da disse handlingene forekommer som «vanlige» i en pornografifilm. Grunnen til dette er for å unngå bruken av et begrep som er potensielt politisk ukorrekt ladet. Parafili vil derfor anvendes som et nøytralt begrep i Moneys forstand.

I lys av Smith sin definisjon av førstegrads perversiteter, kan Jules forstås som en direkte pervers karakter, ikke bare gjennom å være en femme fatale som påfører andre «smerte» og lidelse, men også på bakgrunn av hennes sex og utførelse av dette. Det kan argumenteres for at hun er pervers gjennom hennes «ukritiske» seksuelle omgang med både menn og kvinner i sin søken etter seksuell nytelse og tilfredsstillelse, og hennes involvering i parafili.

Eksempelvis analpenetrering eller vaginal penetrering med stearinlys. Jules involveres kun i parafili i møte med lesbisk sex som i seg selv kan argumenteres for å være en parafili, da hun ikke er homoseksuell (seksuell legning har en gang blitt forbundet med parafili, men i dag gjør det ikke det!), og det vil derfor kunne argumenteres for at involveringen i lesbisk sex forekommer som «utenom det vanlige». Jules sin deltakelse i lesbisk sex har dermed ingenting med seksualitet og legning å gjøre, men finner sted fordi hun vil.

Det vil med dette som utgangspunkt kunne argumenteres for at også Isabella er pervers, da hun har sex med kvinner. Men ved å se på forskjellene i de to karakterene og deres seksuelle persona, vil det være mulig å gjøre en distinksjon og forstå Jules som pervers, uten at Isabella er det. For det første, som allerede nevnt, forekommer det hos Isabella og Manuel en intimitet og nærhet i sexen. De blir etablert som et nygift par som ikke har hatt sex før de har giftet seg, så sexen deres er spesiell og forbeholdt de to. På grunn av dette har de heller ikke sex med

noen andre på en helt klart umoralsk måte. Joda, Isabella har sex med to andre kvinner, men dette blir ufarliggjort på flere nivå. Eksempelvis da dette er en heterofil pornografifilm, og forekomsten av lesbiske sexattraksjoner derfor ikke er uvanlig, og dermed ikke «utenom det vanlige». Ettersom de lesbiske attraksjonene til Isabella, ifølge Williams oppfyller sjangerens konvensjoner, kan de derfor kategoriseres som en del av pornografifilmsjangeren, og forekomsten av slike seksuelle numre blir derfor «vanlige». Dette kan derimot ikke sies å gjelde for Jules. Hennes lesbiske sexattraksjoner bygger ikke opp mot en «storproduksjon» der hun skal tilegne seg erfaring og kunnskap gjennom filmen, men fremstår som avvik i forhold til sin funksjon.

Det forekommer også forskjeller på Isabella og Jules i deres sexattraksjon. Dette blir spesielt viktig da det i utgangspunktet kan argumenteres for at denne sexattraksjonen har funksjonen å bygge opp mot en «storproduksjon» for Isabella. Men dette gjør seg gjeldende kun i Isabella sitt tilfelle. Jules sin funksjon er derimot som en støttespiller for at Isabella skal kunne oppnå kunnskap og erfaring. Hun blir derfor giver av nytelse og kunnskap, samtidig som mottaker av nytelse. Jules har sex med Isabella fordi hun vil, og fordi hun nyter det. Med dette som utgangspunkt vil det derfor være mulig å oppleve de to kvinnene forskjellig.

Det kan diskuteres hvorvidt Isabella faktisk er pervers i sexattraksjonen med Jules ettersom hun utfører analpenetrering på henne. Men fordi hun anvender fingre, som ekskluderes fra perverse handlinger, og fordi hun ikke mottar analpenetrering selv, trenger hun ikke nødvendigvis å oppleves som pervers. I tillegg oppleves dette som en utprøving og utfordring hos Isabella, det er en av hennes måter å utforske seg selv på, i tråd med Williams sine påstander, og forekommer dermed ikke som et «avvik».

Med dette som utgangspunkt vil utførelsen av de fleste seksuelle handlingene i en pornografifilm invitere til en pervers førstegradsallianse, der tilskuer finner direkte nytelse i de seksuelle handlingene. I «deep throat»-tilfellet vil det (i tillegg) kunne oppstå en andregrads pervers allianse med Jules, nettopp fordi tilskuer kan bli fascinert over det hun gjør, til tross for at det er perverst. Som allerede nevnt er penis en diger, og det er imponerende at hun klarer å utføre denne teknikken opptil flere ganger med såpass korte intervaller uten å brette seg. Det kan dermed oppstå en fascinasjon *for* Jules sine ferdigheter, *til tross* for at de er perverse.

Dette gir tilskuer tilgang til karakteren på flere måter, for det første blir Jules etablert som erfaren - det er ikke første gang hun har gjort dette. Denne tilgangen kan igjen føre til en opplevelse av karakteren som en aktiv «bad girl», og det skaper en fascinasjon for det hun gjør. Tilskuer kan dermed være godt på vei til å danne en opplevelse av Jules som skiller seg kraftig fra opplevelsen av Isabella.

På lydsiden er ikke mannens verbale nytelsesuttrykk mutet vekk på samme måte som i møte med Manuel, noe som indikerer et visst fokus på nytelsen Jules gir. Dette er en drastisk forskjell på de to sexattraksjonene. Fokuset er helt klart på Jules og hennes kropp, eksempelvis gjennom kameraføring og nærbilder. I tillegg kommer funksjonen om å oppnå kunnskap om kvinnen og hennes kropp også frem gjennom den mannlige karakteren i denne attraksjonen. Han ligger på ryggen samtidig som han løfter seg opp i en posisjon for å kunne se på Jules mens hun utfører oralsex på han. I tillegg fjerner han håret fra ansiktet hennes for å kunne se henne bedre. Han kan i dette tilfellet hevdes å ha en pervers førstegrads allianse med Jules. Han finner nytelse og glede i hennes (perverse) seksuelle handlinger og utførelsen av disse. Dette kan i tillegg oppleves som et fokus på hva Jules tilbyr og klarer å gi gjennom sin mer «utagerende» utførelse. Eksempelvis gjennom forekomsten av «deep throating», men også gjennom nærbilder av mannens ansiktsuttrykk. Gjennom denne fremhevingen av mannens nytelse kan det argumenteres for at Jules ikke egentlig er i fokus, men at han er det. På denne måten vil den mannlige karakteren fungere som subjektet og kvinnen som objektet. Kvinnen vil derfor oppfylle de to funksjonen Mulvey hevder at fremstillingen av kvinner i film har. Den ene er som et erotisk objekt for karakterene i filmen, og den andre som et erotisk objekt for publikum, der posisjonen skifter mellom blikket fra publikum selv, og karakterenes blick (Mulvey 1975:9). Fordi tilskuer identifiserer seg med den mannlige hovedrollen, vil den mannlige tilskuer skifte til sin «skjermсуррогат»s' blick. Gjennom denne identifiseringen og skiftningen, får tilskuer opplevelsen av å dele karakterens makt. På denne måten vil også tilskuer få den mannlige karakterens erotiske blick, og en indirekte følelse av å «besitte» den kvinnelige karakteren.

Jules fungerer som et erotisk objekt for den mannlige karakteren fordi de faktisk har sex. På samme måte er hun et erotisk objekt for tilskuer, da dette er en pornografifilm. Men dersom en mannlig tilskuer identifiserer seg med den mannlige karakteren gjennom blick, og dermed kan oppleve den kvinnelige karakteren, vil det kunne diskuteres hvor fokuset faktisk befinner seg. Den mannlige karakterens nytelse kan gjennom Mulvey sin teori hevdes å representere en

mannlig tilskuers nytelse. Gjennom et skifte av blikk kan denne nytelsen oppleves som noe Jules tilbyr og gir. Dermed blir kvinnen avgjørende for nytelsen; ingen Jules, ingen nytelse. I forlengelse av dette kan det også diskuteres hvorvidt mannens perverse allianse med Jules kan være med på å styre og styrke tilskuers perverse alliansedannelse. Ved at den mannlige karakteren helt klart oppnår nytelse og finner glede i Jules sine seksuelle handlinger, har han en pervers allianse med Jules. Dersom det er slik at tilskuer kan identifisere seg med den mannlige karakteren gjennom blikk, og dermed dele karakterens makt, i dette tilfellet nytelse, vil det være mulig for tilskuer å oppleve den samme typen perverse fornøyelse over det Jules gjør som den mannlige karakteren opplever. Dermed kan den mannlige karakteren være med på å etablere en pervers alliansedannelse med Jules hos tilskuer. Det kan på bakgrunn av dette forstås slik at den mannlige karakteren kan ha funksjonen å poengtere nytelsen den objektiverter kvinnen gir. Med dette åpnes muligheten for å kunne oppleve Jules, eller kvinnekarakteren, i en maktposisjon fordi hun er objektet. Mannen, både karakteren og/eller tilskuer, kan være i besittelse av *nyttelsen* Jules gir, men ikke av selve kvinnen.

Fordi det er kvinnen som er aktiv og faktisk gir nytelsen, er det ikke da mulig å diskutere hvorvidt det er hun som er i besittelse av den mannlige karakteren? Kan det være mulig å oppleve den seksuelle objektivering som en av kvinnens styrker, og dermed «løse» det tidligere nevnte paradokset med noe annet enn bare Williams sin «couple films» -teori (jf. Williams 1999:234)? Kan det faktisk argumenteres for at kvinnen som objekt er vital for pornografifilmen og dens formål, og at dette ikke nødvendigvis må oppleves som noe negativt? For å kunne undersøke dette nærmere, vil oppgaven videre anvende Paglia sin kjønnteori med utgangspunkt i hennes definisjon og forståelse av femme fatale-begrepet.

PAGLIA: KJØNN, SEX OG FEMME FATALE

Paglia hevder at naturen er kaotisk og ktonisk, og at sivilisasjonen er en menneskelig konstruksjon for å kontrollere det kaotiske. Hun anvender dikotomien Apollinsk/Dionysisk, eller ktonisk, på en ny måte og med en ny forståelse. Det apollinske er det Paglia omtaler som «sky-cult» (1991:72), og forbindes med det mannlige, fornuft og logikk. Det ktoniske er «earth-cult» (1991:5-6), og forbindes med det kvinnelige, natur og kaos (Paglia 1991:12). Med dette som utgangspunkt hedrer Paglia kvinnen og kjønnsforskjeller. Hun hevder at kvinnen er ett med naturen, og sporer dette kvinnesynet tilbake til tidenes morgen (1991:7).

Eksempelvis trekker hun frem den indiske naturgudinnen Kali, som er både skaper og ødelegger (1991:8), og illustrerer med dette kvinnen som «an idol of belly-magic» (1991:9). Hun hevder at kvinnens kropp er ett med naturen, fordi biologisk er kvinnens syklus naturens syklus. Dette illustrerer hun med å vise til graviditet. Paglia hevder at fordi det å skape liv operer under og med egne lover, innehar ikke kvinnen selv kontroll over kroppen. Dermed tilhører ikke kvinnens kropp henne selv, men naturen. På bakgrunn av dette hevder hun at kvinnen er natur. Kvinnen kan derfor aldri være fri og hun vet dette. Hun aksepterer at hun aldri vil kunne være fri, og hun venter, forventer, godtar og aksepterer (Paglia 1991:10). Dette skaper kvinners sentralitet, som bringer stabilitet og identitet, og de trenger derfor ikke å streve etter «å bli», men kan «være» (Paglia 1991:9). Ifølge Paglia blokkerer kvinnens sentralitet mannens søken etter identitet, da de må transformeres til uavhengige og frie fra kvinnen. Dette er fordi mannen er skapt av kvinnen, og mannen prøver å bryte seg løs fra sin «mor», og jobber for å finne sin egen identitet. Dersom han ikke gjør det, vil han falle tilbake til sin opprinnelse og bli slukt av kvinnen. For Paglia er naturen brutal og kaotisk, og samfunnet er et menneskelig forsvar mot naturens brutalitet. Kvinner er natur, menn er skapt av kvinnen, samtidig som det er kvinnen som kan ødelegge han, og derfor påstår Paglia at han frykter henne.

Fordi kvinner er natur, og naturen er kaotisk, vil menn forsøke å forsvare seg mot, og kontrollere kvinnen, på samme måte som de har forsvart seg mot og kontrollert naturen. Deres forsvar mot den kvinnelig natur er ifølge Paglia, kulturen (1991:9). Kultur baserer seg på apollinske egenskaper, fordi det er å skape *ting*. Kunst er en del av kulturen, og dermed en måte å kontrollere det ktoniske, og det er ifølge Paglia mannens apollinske respons «toward and away from woman» (1991:17). Kunst baserer seg på blikk, å se, og ifølge Paglia er alle kulturelle uttrykk en projisering som er knyttet opp mot det apollinske. Menns skjebne er å være projektorer, og de bruker blant annet blikk for å skape ting (ibid.). Dette er apollinsk objektivisering, og all kunst innebærer voyeurisme. I denne forbindelse er film «the supreme Apollonian genre» (Paglia 1991:31), med sin visning og projisering, og dens invitasjon til voyeurisme og objektivisering. Mennesket søker skjønnhet i objekt for å skape en orden og kontroll på den kaotiske naturen, og Paglia hevder at skjønnhet er den apollinske revisjonen av det ktoniske. I forlengelse av dette er kvinners skjønnhet og deres status som seksuelle objekt skapt av menn, øyet og blikket, og er, ifølge Paglia, «[...] a compromise with her dangerous archetypal allure. It gives the eye the comforting illusion of intellectual control over nature» (1991:17). Seksuell objektivisering er for Paglia «a supreme human talent that is

indistinguishable from the art impulse» (1992:17), og hun påstår videre at objektivisering er konseptualisering, og et av menneskets spesialiteter (1991:30).

Objektivisering av ting, altså kunst, er for Paglia et menneskeskapt forsvar mot naturens kaos. Mennesket søker skjønnhet i ting, kvinner er natur, dermed objektiviseres kvinner som et forsvar mot deres ktoniske krefter. Kvinner som seksuelle objekt kan ifølge Paglia derfor forstås som kunst. Kunst er skapt for å begjæres, og kvinnen og hennes skjønnhet som seksuelt objekt er det ultimate symbolet på menneskelig begjær, og det feminine er ønskelig fordi det er uforståelig (Paglia 1991:32). For Paglia er kvinners skjønnhet deres iboende kraft, og dette skiller dem fra menn. Det er en del av kvinners styrke. Det er skjønnhetens makt.

Jules kan med dette oppleves som styrket gjennom å være kvinne og et seksuelt objekt. Som kvinne og objekt utøver hun makt over mannen fordi han begjærer henne. Det er hennes styrke som kvinne, og en av tingene som skiller henne fra menn. Dermed vil Jules tjene på å være det seksuelle objektet i møte med sex. Om kvinnen ikke er i direkte besittelse av mannen, kan hun gjennom objektiveringen utøve en makt over han med sin kvinnelige natur som mannen frykter. Objektiveringen er den mannlige karakterens «natur» og «svakhet», og en måte å forsvare seg mot Jules sin iboende seksuelle makt over han, samt hennes erotiske tiltrekningskraft.

Dersom det forekommer et skifte av blick og opplevelse av karakteren, kan dette også oppleves av tilskuer. Det kan derfor være mulig å oppleve mannens nytelse som fokuset i tråd med Williams sine påstander, og på grunn av dette blir kvinnen objektet. Kvinner som seksuelt objekt er ifølge Paglia, en av deres styrker som gir dem makt over menn. Dette illustreres med Jules og hennes makt over mannen. Gjennom at fokuset er på fremhevingen av den mannlige karakterens nytelse, blir Jules et seksuelt objekt både for den mannlige karakteren, men også for tilskuer. Å gjøre Jules om til et sexobjekt demonstrerer kvinners iboende skjønnhet, og hennes makt over menn. Jules kan dermed hevdes å «besitte» mannen, som er i strid med det Mulvey påstår. På denne måten kan paradokset løses med Paglia sine teorier.

Videre er det også slik at den mannlige karakteren ikke introduseres med noe annet enn at han er en del av mannskapet om bord på *The Sea Stallion*. I attraksjonen til Isabella og Manuel

hadde mannen ikke bare et navn, men en betydning for filmens handling, samt replikker. Partneren til Jules er navnløs og oppfyller virkelig bare rollen som en erigert kulisse, eller for å si det med Di Lauro og Rabkins ord «[...] these men exists only as surrogates for the male audience» (jf. Williams 1999:59). Det kan i dette tilfellet diskuteres om denne mannen er «identitetsløs», nettopp for å gjøre det lettere for en mannlig tilskuer å identifisere seg med han. Dette kan dermed være med på å forsterke opplevelsen av den mannlige karakterens funksjon som en mannlig tilskuers «skjermсуррогат», i tillegg til å forsterke posisjonen til Jules. Det kan i forlengelse av dette også diskuteres hvorvidt han representerer hele *The Sea Stallions* mannskap, og Jules sine holdninger til sex og seksuelle relasjoner. Hun bryr seg ikke om hvem hun gjør det med. Hun har sex for moro skyld, og som tidsfordriv.

Denne innstillingen følges opp med at Jules mottar oralsex, og denne delen er konstruert og bygd opp på lik linje med Isabella og hennes mottakelse av oralsex fra Manuel. Fokuset er på kvinnens kropp og dens tilståelser. Jules fremstår også i denne delen som noe mer aktiv og vill enn Isabella. Men hun kan sammenlignes med Isabella i sin siste sexattraksjon med Manuel, der Isabella sin personlige og seksuelle utvikling og modning, gjør seg gjeldende i hennes initiativtaking og tilfredsstillelse av seg selv. Eksempelvis beveger Jules hoftene sine og styrer med dette mannens tungebevegelser. Det kan derfor være rimelig å anta at Jules allerede innehar den seksuelle erfaringen Isabella oppnår igjennom filmen, og at hun vet hva som tilfredsstiller henne fra starten. Jules står derfor fritt til å kunne anvende dette for å oppnå mer nytelse, og kan oppleves som en aktiv «bad girl» i søken på seksuell tilfredsstillelse. Forskjellen på de to karakterene gjør seg med dette veldig klare og tydelige. Penetreringen og selve kjønnsakten er også konstruert på samme måte som tidligere, både med maksimal fremvisning og som «scientia sexualis». Mannen er ute av bildet, mens kvinnen er i fokus. Erfaringen og voldsomheten gjør seg videre gjeldende ved at Jules blir penetrert intenst i en sidelengs posisjon, samtidig som hun prøver å «gjengjelde», og møte mannens bevegelser for større stimuli, mens hun stønner og ser forførende på han. Deretter rir Jules mannen mens hun sier fraser som «fuck me hard» og «I want you deep inside me», samtidig som hun drar seg i brystene og masserer pungen hans. Det hele avsluttes med et «money shot» i munnen og ansiktet til Jules, med mannens nytelsesstønn i bakgrunnen. Dette hevder anti-pornografifeminister at oppleves som nedverdiggende ovenfor kvinner, og dermed Jules. Men med utgangspunkt i Williams vil ejakulering på kvinnen kunne forstås som en styrke.

Hun hevder at synet av ejakuleringen ikke er ment for, eller er rettet mot kvinnen, selv om hun kan be om det, da hun eksempelvis lukker øynene dersom «money shotet» foregår i ansiktet hennes (1999:101). Mannen derimot ser alltid ejakuleringen, og «money shotet» oppleves som forbeholdt og tenkt for hans eller tilskuers øyne (ibid.). Jules derimot lukker ikke øynene. Det virker som hun nyter å få væsken i munnen og ansiktet, og hun stønner med mannen i det han når klimaks. Paglia hevder at kvinners «strange sexual cries» (1991:26) direkte stammer fra det ktoniske eller dionysiske, og at kvinner er en «Maenad about to rend her victim» (1991:26). På denne måten kan Jules sine lyder forstås som en makt over den mannlige karakteren. Han er Jules sitt offer, og i møte med sex «river» hun han i filler. Det er hennes dyriske triumf over mannen. Det kan dermed forstås som at hun nyter ejakuleringen, og «money shotet» er også en tilfredsstillelse for henne. Det blir en annen form for tilfredsstillelse enn det «money shotet» opprinnelig representerer, men det kan likevel oppstå en opplevelse av en form for tilfredsstillelse hos kvinnen. Jules selv er vitne til og opplever resultatet av det hun har gjort. Hun har gitt mannen seksuell nytelse og tilfredsstillelse, og beviset på dette er ejakuleringen. Hun kan «fortære» han som et offer for sin seksualitet.

«Money shotet» symboliserer gjerne avslutningen på en sexattraksjon, og klimakset signaliserer «that it is time to ‘spend’ his applause» (Williams 1999:100). Men etter mannens synlige ejakulering, fortsetter Jules med oralsex og «deep troathing». Dette blir avbrutt av et klipp til Edward som ser meget fornøyd ut i lugaren sin, mens det i bakgrunnen høres rop som «Oh God!». Tilskuer er aldri vitne til at Jules faktisk gir seg. Dette kan oppleves som at hun ignorerer spillereglene eller «money shotets» konvensjoner, og dermed tar styringen. Det er ikke mannens orgasme som skal bestemme at sexen er ferdig, det er det hun som gjør. Dette kan være med på å forsterke inntrykket av Jules, hennes personlighet og utøvende makt over mannen.

Tilpasningen til Jules oppstår, på lik linje som med Isabella, først og fremst i møte med sex. Men de to karakterene oppleves som ulike. For det første kan Jules oppleves som mer erfaren, sikrere og villere enn Isabella både gjennom utførelse og initiativ. For det andre kan tilskuer gjennom fremhevingen av mannens nytelse, oppleve Jules som et seksuelt objekt. Gjennom den mannlige skjermсурогатен, kan tilskuer oppleve den mannlige skuespillers perverse allianse med Jules, og dermed besitte nytelsen. Men ettersom objektivering kan styrke Jules, resulterer dette i at mannens funksjon kan oppleves som enda mer ubetydelig enn i

møte med Isabella. De to kvinnes seksuelle persona oppleves forskjellig, og opplevelsen dannes i et samspill mellom handling og attraksjoner.

Jules virker friere og mer utfordrende, og fremstår som mer leken enn Isabella. Eksempelvis kysser hun ikke partneren sin, og det fremstår ikke som at de har et intimt forhold utover det faktum at de har sex. Det kan nesten virke som at hun har sex med han, og resten av mannskapet, som et tidsfordriv. Hun virker dermed følelsesmessig distansert fra partneren. Denne tilpasningen til karakteren fører til en opplevelse av Jules som en seksuelt aktiv «bad girl». Samtidig kan det nesten oppleves som at kjønnsrollene er byttet om også i møte med Jules, med på en annen måte enn i møte med Isabella. For å undersøke denne opplevelsen vil det være relevant å se nærmere på alliansedannelsen i møte med Jules.

ALLIANSE MED PERVERSE KARAKTERER

Det er mulig å danne en allianse til Jules på lik linje som til Isabella. Dette illustreres eksempelvis med at hun blir introdusert av Edward. Først med hans bekreftende og etablerende kommentarer på, og om, egenskapene til Jules, men også hans «comic relief» - kommentarer. Med dette introduseres det faktisk to karakterer samtidig; Edward og Jules. Dette har en ganske viktig effekt, da opplevelsen av Jules konkret blir påvirket av tilpasningen til Edward.

Hele introduksjonen av den første sexattraksjonen til Jules akkompagneres av Edward sin fortellende stemme. Eksempelvis med kommentarer som «Many of the men are very inarticulate, I think that she gives them lessons by helping them improve their oral skills, or perhaps even bible study». Samtidig som det klippes til et nærbilde av Jules som utfører oralsex, mens mannen roper «Oh, God!» i bakgrunnen. Ved at det i utgangspunktet er Edward som blir introdusert i denne scenen, er tilpasningen fokusert på han. Tilskuer kan derfor oppleve hans «comic relief» -kommentarer som naive, godtroende, veldig upassende og feil og dermed idiotiske. Edward sine egenskaper og karaktertrekk er dermed etablert som gode og sympatiske gjennom at han er piratjeger, men også som «usympatiske» og ikke-ønskelige gjennom hans godtroenhet, naivitet og dumhet. I forhold til han fremstår Jules som inneholder av mer sympatiske eller ønskelige egenskaper.

Dette inntrykket forsterkes videre når Jules avbryter Edward sine store ord om hvor modig han og hans mannskap er med; «Edward!». Ikke bare avbryter hun han, men hun kaller han ved hans fornavn, uten noe «captain» først. Denne frekkheten og ikke-respektfulle måten å henvende seg til sin egen kaptein, blir bemerket av Oxford, men Jules ignorerer han fullstendig med et oppgitt blikk. Hun er også overlegen den prispne, plikttoppfyllende og kjedelige Oxford. Hans autoritet blir i tillegg undergravd av Edward, i det han sier at han skal snakke med Jules, og at de kan gjøre ferdig loggen senere. Oxford protesterer, men blir igjen undergravd med at dette ikke er hans plass og at det er kapteinen, altså Edward, som bestemmer.

Oxford forlater de to, og Edward belærer Jules. Igjen avbryter Jules han og sier «Stop the charade! What's wrong?». Nok en gang undergraves Edward av Jules, og han lar seg bli det. Han begynner å syte. Han syter om sin inkompetente rolle som leder og kaptein, og forsterker med dette Jules sin rolle som motivator, ikke bare for mannskapet, men også for han, da Jules både trøster og motiverer han. De to karakterene kan oppleves som kontraster til hverandre, der Jules er styrken til Edward. Hun fungerer som en «skyggekaptein», da det er hun som besitter egenskapene som lederskap, besluttsomhet, mot, vilje etc., og det er hun som står bak kapteinens beslutninger. Dette kan forsterke opplevelsen av Jules som bedre enn Edward. Denne tendensen forekommer flere ganger igjennom filmen. Eksempelvis når de redder Isabella, eller når de skal ut å jakte på Stagnetti. Jules presenteres som en sterkere karakter enn Edward gjennom hele filmen, og til tross for at det er han som er kapteinen, er det Jules som egentlig styrer alt som har med *The Sea Stallion* å gjøre. Hun kan dermed vurderes som en «good/bad-girl», da hun er både en aktiv «bad girl» men også «essensielt» god (Smith 1999:223)¹⁶. Men denne «godheten» er egenskaper som oppleves i forhold til andre karakterer, og det kan derfor sies at godheten hennes er tilsynelatende, og et resultat av dette er at vurderingen av henne som en «good/bad-girl» også blir tilsynelatende. Men med Jules sin seksuelle persona og fremstillingen av henne som bedre enn Edward, kan Jules i stedet kategoriseres som en femme fatale etter Paglias definisjon.

Ifølge Paglia er femme fatale den mest hypnotiserende av seksuelle persona (1991:13). Hun er følelsesmessig distansert og har en likegyldighet overfor andres lidelser. Hun inviterer til, og skaper lidelse hos andre som en demonstrasjon av hennes makt (Paglia 1991:15), og Paglia

¹⁶ Smith sin definisjon på femme fatale.

trekker frem den nordamerikanske indianske myten om «the toothed vagina» som en direkte oversettelse av kvinnelig makt og mannlig frykt (Paglia 1991:13). Metaforisk sett er kvinners vagina utstyrt med «hemmelige» tenner. De representerer dermed en kastrasjonsangst både fysisk og spirituelt/psykisk for mannen. Menn i møte med sex blir ifølge Paglia «consumed and released by the toothed power that bore him» (Paglia 1991:14), og dermed er det en kamp mellom identitet, overlevelse og utslettelse (Paglia 1991:27). Dette er en kamp mannen taper. Hans ereksjon er ifølge Paglia et håp om objektivitet og makt til å kunne være fri fra kvinnen, men når mannen når klimaks, drar kvinnen han tilbake til sin livmor, og nærer seg på hans energi (ibid.). Paglia hevder at kvinners «vampyrisme» er naturlig, og at dette reduserer mannen til å bli en gutt eller et spebarn. Kvinnen «avmaskuliniserer» han.

Med dette som utgangspunkt vil kvinner ha makt over menn i møte med sex, og det er Jules sin seksuelle persona som femme fatale, tilskuer kan danne en pervers allianse med. Dette illustreres eksempelvis i møte mellom Jules og Marco (Steven St. Croix).

Tilskuers første møte med Marco er på *Sword Scabbards Island*. Serena er på jakt etter informasjon på en pub, og Marco er personen som gir henne denne. Han fremstilles som en tøffing der han står med sverdet til Serena presset mot halsen uten å vike med blikket. Etter at Serena har trukket til seg sverdet, tørker han sitt eget blod fra såret, for så å slikke det av hånden sin. Han oppleves som en mann som ikke har noe å tape. Dette inntrykket bekreftes i det han svarer Serenas dødstrussel med «I don't fear death, in fact I invite him here nightly to drink with me». Serena sier i det hun går «I hope death finds you soon», og Marco svarer «I hope so too». Serena forlater med dette puben, og tilskuer får ikke svar på Marco sitt dystre syn på livet.

Men inn kommer Jules. Marco sitter dyster og alene ved et bord og drikker. Jules får øye på han, og ser på han med et noe oppgitt blick før hun går bort til bordet hans og sier «Hello Marco». Allerede her har hun undergravd hans autoritet med et blick. Hun føler seg ikke underlegen noen, ikke Edward, ikke Oxford og i hvert fall ikke Marco. Det viser seg at det er en historie mellom de to, og det kommer frem at Jules har såret han. Tilskuer blir med dette introdusert til hvorfor han er så dyster. Jules har knust hjertet hans, og han anklager henne for å være følelsesløs. Han forsterker opplevelsen av Jules som femme fatale, samtidig som han undergraver seg selv. Han kan oppleves som en patetisk sytende taper, og dette forsterkes med hans uttalelser som «Then I suppose you're here to pick up the broken pieces of my heart

and put them in the scrapbook of my suffering» og «You know what, my life doesn't work! Ever since you left me nothing works!», samt «Stop? Did my eyes stop crying when you left me?». Marco er tydeligvis ikke over henne, og all hans ulykkelighet er på grunn av Jules. Paglia hevder at faren med femme fatale er at hun *vil bli*, stille, rolig og lammende (1991:15). Jules har åpenbart satt sine spor hos Marco, men hun virker derimot både kald og uanfektet. Hun er logisk og rasjonell, som Paglia hevder er apollinske egenskaper, og hun bryr seg ikke om at hun har såret han eller at han ikke har kommet over henne. Hun er en femme fatale.

Også i møte med Marco får tilskuer tilgang på Jules på samme måte som i møte med Edward, og denne tilgangen styrker Jules som karakter, og svekker den andre. Jules har «kastret» Marco allerede her, og det er hverken første eller siste gang. Det kommer frem at hun forlot Marco for en annen mann etter «A few nights of descent sex». Hun har med denne kommentaren såret Marco sin stolthet, og nok en gang «kastret» han. Marco avbryter Jules med at han var «magnificent», og Jules endrer uttalelsen sin og «jatter» med.

Pirates er en pornografifilm som inneholder det Williams omtaler som «Integrated Utopias» (1999:166), det vil si at attraksjonene, altså sexaktene, ikke stopper opp handlingen, men at de er integrert i handlingen. Det har ikke forekommet en faktisk sexattraksjon mellom Jules og Marco, men vi har sett Jules ha sex tidligere. Den forrige sexattraksjonen illustrerer også attraksjonene som integrerte i handlingen. Tilskuer kan dermed gjennom dialogen og det tidligere visuelle av Jules i møte med sex, danne seg et bilde av hvordan dette har vært i møte med Marco. Videre er det ingen tvil om at de faktisk har hatt sex opptil flere ganger i måten de to diskuterer det på. Til tross for at tilskuer ikke har sett dem ha sex enda, fungerer selve dialogen som en integrert utopi. Igjen poengteres samspillet mellom handling og attraksjon, samt det flytende forholdet mellom kjerner og satellitter.

Williams påstår at med integrerte sexakter kan filmen i stor grad spille på – og med spenningen mellom makt og nytelse, ved å knytte problemer opp mot filmens handling og sexakter (1999:168). Ved at Jules undergraver Marco og kastrer han og hans seksuelle ytelse, forsvaret Marco seg. Han nekter å innse at noen andre kan gi henne mer nytelse enn han, og med dette nekter han dermed å innse sin egen maktesløshet. På denne måten kan karakteren oppleves som både maktesløs og patetisk, i møte med og *på grunn av* Jules. Gjennom seksuelle handlinger, kvinnelig nytelse og sin femme fatale persona, kan dermed Jules ha makt over ikke bare Marco, men menn generelt.

Denne opplevelsen av Jules forsterkes ved at hun er på vei til å dra, men blir holdt igjen av Marco som trygler henne om å bli. Hun svarer «Can we live in this moment, and this moment alone?». Dette forsterker henne som en femme fatale da hun for det første utøver sin makt over menn, hun er følelsemessig distansert, samtidig som hun dominerer. Hun setter betingelsene og rammene, og styrer situasjonen og forholdene, og i forlengelse av dette også Marco, som underdanig nikker og svarer «Yes...».

Frem til nå har Jules ikke blitt presentert som en veldig sympatisk og moralsk god karakter, til tross for den tidligere vurderingen av henne i forhold til andre karakterer. Hun kunne vært på hvilken som helst side, enten piratjeger eller pirat, uten at egenskapene hennes nødvendigvis ville blitt opplevd annerledes. Men tilskuer kan likevel ha sympati for – og oppleve henne på en positiv måte som femme fatale. Alliansedannelse viser til filmens *moralstruktur* (Smith 1999:220), og Smith hevder at denne i utgangspunktet baserer seg på om karakterene blir presentert som gode eller onde, men at det også oppstår mer subtile muligheter som eksempelvis motstridende responser eller formende responser. Det innebærer at tilskuer vurderer en karakter som mer eller mindre god/ond og ikke kategoriserer dem som *kun* gode eller onde (ibid.). Dannelse av allianse skjer også i møte med egenskaper tilskuer *ønsker* eller *begjærer* å inneha, og ikke bare i møte med egenskaper man faktisk har (1999:221). Dette åpner for muligheten av å begjære det som er, eller blir, ansett som moralsk og sosialt forbudt, og man oppfører seg perverst, eller utfører perverse gjerninger nettopp fordi man ikke burde (ibid.). Dermed blir sosiale og moralske «u-akseptable» ønsker og begjær perverse, og kan fungere som utgangspunkt for perverse vurderinger, følelser og allianser.

Dette gjør seg blant annet gjeldende med Jules ved at hun er en femme fatale. Hun holder ikke tilbake sine impulser eller lyster, uansett hvor umoralsk eller sosialt u-aksepterte de er. Hun gjør som hun vil uten å ta hensyn til hvem hun gjør det med, hvem hun sårer, eller samfunnets forventninger til hennes oppførsel som kvinne. Hun har dermed fridd seg fra sosiale og moralske begrensninger. Som kvinne kan hun oppleves som en sterk karakter på grunn av disse egenskapene.

Det kan i forlengelse av dette oppleves som at hun besitter mannlige og maskuline egenskaper, men ifølge Paglia er mennesker og kjønnsforskjeller styrt og basert på hormoner (1992:107), som hun forankrer i biologiske faktorer. Mennesker innehar en konstant skiftning

og balanse mellom androgen og østrogen, og ifølge Paglia er det «no escape from the biological chains that binds us» (1991:19). Menn kan tenke kaldt, de kan skille logikk fra følelser, noe som kan gjøre dem kreative, men også inhumane, de har apollinske egenskaper. Kvinner er ifølge Paglia, mentalt kjappere enn menn, men er også mer følelsesstyrt, de er ktoniske. Paglia hevder at det i enhver mann eksisterer et undertrykt kvinnelig jeg, *anima*, og i enhver kvinne eksisterer det et undertrykt mannlig jeg, *animus* (Paglia 1992:110). Ifølge Paglia har femme fatale apollinske egenskaper (1991:15). Hun er kald, og hennes uoppnåelighet lokker, fascinerer og ødelegger. Dette gjør seg eksempelvis gjeldende hos Jules i første møte med Isabella. Hun viser empati og forståelse med Isabella og hennes sørgelige skjebne (ktonisk), samtidig som hun klarer å stille kalde spørsmål (apollinsk). Hun pumper Isabella for informasjon på en rasjonell og logisk måte, samtidig som hun anvender sin kvinnelige intuisjon. På denne måten klarer hun å skille følelser fra tanker og handling, som også er i motsetning til Edward. I det de finner ut at det er Stagnetti som har kidnappet Manuel, er det Jules som bestemmer at de skal følge etter han, og hun overkjører og dominerer Edward og hans feige beslutninger nok en gang. Hun innehar dermed egenskaper som er forbundet med det apollinske og maskuline. Videre blir Edward fremstilt som tafatt og pinglete. Jules er nok en gang bedre enn Edward, og kastreer han med sin persona. De apollinske egenskapene gjør seg også gjeldende i Jules i møte med hennes fortid. Hun er den kalde som ser på sex som sex, mens Marco er den følelsesmessige «kvinnen», som legger mye mer betydning i sex enn det Jules gjør. Dette forholdet kommer enda klarer frem i deres sexattraksjon.

Denne sexattraksjonen starter med at Jules rir Marco. Ifølge Paglia blir «space claimed by being sat on» (1991:21) av kvinner, og det kan dermed forstås slik at kvinner dominerer menn når de rir dem. Ved at attraksjonen starter med at Jules sitter og rir på Marco, dominerer hun han, og hennes seksulle persona gjør seg gjeldende allerede her. Videre lager Jules mye og høy lyd, der hun dominerer Marco. Også her gjør Jules sine lyder seg gjeldende som en form for dominans og dyrisk triumf over han (jf. Paglia), og hun dominerer dermed på flere nivå. Både ved å beslaglegge Marco som sin eiendom, men også gjennom sin dyriske triumf over sitt mannlige offer.

Dette klippes til Jules som utfører oralsex på Marco. På grunn av hennes voldsomme utførelse av dette, kan det argumenteres for at Jules sin vampyrisme også gjør seg gjeldene her. Til tross for at det ikke er hennes kjønnsorgan med sine hemmelige tenner som suger til seg

mannen og transformerer han om til et barn, suger hun mer bokstavelig talt til seg hans energi og maskulinitet gjennom oralsex. Dette inntrykket kan forsterkes av mannens reaksjoner. Han blir avslappet og fjern, og det kan oppleves som at han blir tappet for energi. Videre er det sånn at munnen har faktiske og ekte tenner. I møte med oralsex kan derfor munnen kunne forstås som en virkeliggjøring av den metaforiske vaginaen med hemmelige tenner. Jules kan dermed representerer en fare for kastrering av Marco både i møte med oralsex og i møte med samleie. I tillegg til dette har Jules allerede kastrert Marco verbalt tidligere. Først ved å avmaskulinisere han gjennom sin seksuelle persona som femme fatale, og dernest gjennom å tvile på hans seksuelle ytelse. Munnen vil i møte med Jules utgjøre en minst like stor fare for kastrering som hennes kjønnsorgan. Som femme fatale er ikke denne «trusselen» nødvendigvis bevisst, men den kan forklare hvorfor Jules gir såpass mye oralsex som hun gjør, i tillegg til at det kan forklare opplevelsen av hennes tilfredsstillelse i møte med heterofil sex. Det er også verdt å merke seg at Jules ikke mottar oralsex fra Marco. Dette kan være med på å poengtere at kvinnens nytelse og tilfredsstillelse kanskje befinner seg et annet sted enn i en kvinnelig ejakulering og «scientia sexualis».

I en lang tagning får tilskuer se Jules utføre oralsex, som deretter går over i en kort innstilling av Marco som penetrerer henne bakfra mens hun nesten brøler av nytelse. Hun hopper av Marco og begynner med oralsex igjen, før hun nok en gang dominerer ved å ri han. Denne gangen i reversert riding. Til slutt befinner de seg i en klassisk misjonærstilling, før Marco trekker seg ut av henne og ejakulerer på henne. Denne stillingen fører dem tilbake til den «grunnleggende» stillingen, der mannen kan være aktiv og føle en viss makt og kontroll over kvinnen. Men dersom man forstår sex i tråd med Paglia, er dette en naturlig mer enn en sosial handling, og derfor en tømning av mannlig energi og kvinnelig «fylde» (fullness) (1991:13). I møte med kvinnelige kjønnsorgan hevder Paglia at mannen eksisterer som mindre etter at han entrer, fordi menn står ovenfor faren ved å bli kastrert av kvinnen. Det kan videre også diskuteres hvorvidt de er tilbake i denne posisjonen for å skape en god overgang til «money shotet», da det i denne scenen er ejakulering på kroppen til Jules. Nok en gang kan det virke som Jules faktisk nyter at ejakuleringen foregår på henne. Hun ser det og nyter den, og den kan oppleves som et resultat av Jules sin «utsuging» og tømning av mannens energi. Men i dette tilfellet oppfyller «money shotet» også konvensjonene til Williams, da det avslutter selve kjønnsakten.

Attraksjonen er likevel ikke avsluttet. Den holdes i gang med dialog, og opplevelsen av attraksjonen som en integrert utopi gjør seg igjen gjeldende. Dette er på grunn av deres tidligere dialog, og man kan forstå denne attraksjonen som et forsøk på, fra Marco sin side, å «hevde» seg selv i forhold til Jules sine «kastrende» kommentarer tidligere. Men dersom det er dette som er formålet, fungerer det dårlig da det er Jules som oppleves som mest aktiv, og Marco sin ytelse egentlig ikke spiller noen rolle. Jules har dermed kastret Marco gjennom sine handlinger, og styrket opplevelsen av seg selv som femme fatale. Det er Jules som kan oppleves som «magnificent»¹⁷.

Dette illustreres eksempelvis med dialogen og samtalen etter sexen. Jules sier «That was amazing», og Marco svarer «Thank you». Dette kan dermed bekrefte at dette er hans måte og forsøk å hevde seg på, samt hans usympatiske egenskaper. Det kan oppleves som at han har forsøkt å gjenvinne sin manndom, maskulinitet og identitet gjennom sexen. Men dette kan argumenteres for å ha feilet, da man som tilskuer kan sitte igjen med inntrykket av at det var Jules som var aktiv. Videre gjør Jules sine apollinske egenskaper seg plutselig gjeldende igjen. Med sin kvinnelist pumper hun Marco for informasjon om Serena og Stagnetti, uten at han skjønner hva eller hvorfor. Igjen får hun det som hun vil ved å kunne tenke fornuftig og logisk i samspill med sine kvinnelige egenskaper, og hun kan oppleves som manipulativ. Marco kysser henne og sier «Jules, I love you» og Jules svarer «What?». Marco gjentar det han sa, og Jules svarer kleint «Okay». Det hele utvikler seg til en klassisk krangel, der Marco er følelsesstyrt og Jules er kald. Han kan oppleves som tynnhudet og hysterisk, noe Paglia hevder er kvinner på sitt mest ekstreme (1992:108), mens hun kan oppleves som en femme fatale. Hun har sex med han og forlater han gråtende og hysterisk nok en gang. Hun har dermed kastret han verbalt med sine ord, og spirituelt med sin seksuelle persona.

Marco bestemmer seg for å drepe Jules slik at hun aldri skal ha muligheten til å såre noen igjen, og for å bli kvitt henne. Han fremstår nok en gang som patetisk og «kvinnelig» ved å la sine følelser bestemme over sine handlinger. I tillegg bryr ikke Jules seg spesielt om denne hendelsen, hun bare lar det passere. Hun «ler» av konsekvensene hennes handlinger fører til, og nok en gang demonstrerer hun makt over mannen gjennom sine handlinger. Kjønn, sex og identitet kan i møte med Jules oppleves som makt.

¹⁷ Marco sin kommentar på sin utførelse av seksuelle handlinger tidligere i filmen.

JULES SOM FEMME FATALE

Jules som femme fatale innehar egenskaper man kan begjære eller ønske man selv var i besittelse av, og man kan danne en pervers allianse med Jules *fordi* hun oppfører seg på den måten hun gjør. Det er dermed snakk om en første grads pervers alliansedannelse. Tilskuer liker henne *fordi* hun er en femme fatale, *fordi* hun har sex på den følelsesmessige distanserte måten og *fordi* hun utfører perverse handlinger. I møte med sex kan hun oppleves som direkte pervers gjennom perversiteter, som eksempelvis «deep throating», i tillegg til at hennes oppførsel kan oppleves som pervers gjennom at hun er femme fatale. Jules finner nytelse i å bruke menn, og siden menns klimaks kan forstås som en kastrering og uttømming av mannlig energi, kan Jules som femme fatale også nyte ejakuleringen. Hun kan oppnå «tilfredsstillelse» gjennom å dominere og kastrere menn på den måten hun gjør. På grunn av dette kan «money shotet» og ejakuleringen i møte med Jules, også forstås som et «bevis» på at det har oppstått tilfredsstillelse hos henne. Det er ikke et visuelt synlig bevis slik ejakuleringen er, men på bakgrunn av Jules som femme fatale, kan det være en psykisk seksuell tilfredsstillelse som blir bevist gjennom den mannlige ejakuleringen. Det oppstår et usynlig og symbolsk bevis som tilskuer kan oppleve gjennom Jules sitt blikk på sine mannlige partnere. Hennes makt over disse kan forstås som forsterket i møte med en identifisering gjennom blikk.

Jules kan oppleves som «aggressiv» i møte med sex, og som femme fatale innehar hun en del apollinske egenskaper. Ifølge Paglia er mennesker og kjønn basert på hormoner, der østrogen beroliger, mens androgen agiterer (1991:19). Begjær og aggresjon er en del av mannlige hormoner, og er «satyriasis». Dette er det mannlige motstykket til kvinners nymfomani. Jules kan ikke kategoriseres som nymfoman, men opplevelsen av henne kan likevel være at hun har mye sex med mange.

Som femme fatale besitter ikke Jules den konvensjonelle feminine ømheten (Paglia 1991:201), og dette er ikke en del av hennes seksuelle personas makt. Dette kan dermed forklare hvorfor hun kan oppleves som mer aggressiv i møte med sex. Med utgangspunkt i Paglia har hun som kvinne identitet, og hun trenger derfor ikke å kjempe for overlevelsen i møte med sex, og hennes aggresjon og begjær vil være en kamp, makt eller dominans over mannen. Som kvinne utgjør hun heller ingen kastrasjonsangst ovenfor andre kvinner. Hennes seksuelle persona i møte med lesbisk sex kan heller føre til en mer pervers opplevelse av

henne. Eksempelvis gjennom analpenetrering. Anus har ingen kasterende effekt, og det kan diskuteres hvorvidt heterofil analsex kanskje er utveien og smutthullet for mannen, i forhold til Paglia sine påstander og teorier. I så fall vil det være et bevisst valg av Jules som femme fatale å ikke ha analsex med menn, da dette muligens kan oppleves som en reversert makt og dominans. I møte med kvinner derimot kan denne parafilien være en av mange måter å oppnå nytelse og seksuell tilfredsstillelse på, og dette kan skje uten at det er snakk om dominans og maktforhold. Jules med sin seksuelle persona kan dermed invitere til analpenetrering for nytelsens skyld i møte med lesbisk sex.

Det kan i møte med lesbisk sex også diskuteres hvorvidt Jules sin seksuelle persona er noe hun gjør. Det vil si at hun «gjør» sin seksualitet, hun anvender en «maske» eller maskerade. Hun påtar seg rollen som en mann og «gjør» både kjønnen sitt og sin seksualitet. Men fordi Jules kan oppleves som en femme fatale i Paglia sin forstand, vil jeg argumentere for at hun kan inneha apollinske egenskaper, men likevel er kvinne, og derfor forekommer det ingen flytende forhold i hennes kjønn. Hun er en naturlig femme fatale. Kjønn og seksualitet som en maskerade kan derimot oppleves i møte med Serena. Og nok en gang er denne opplevelsen basert på et samspill mellom handling og attraksjon. Denne opplevelsen vil også i møte med Serenakarakteren, være med på å skape allianser og vurderinger. Paglia hevder at kvinnelige maskeradeer også skaper og plasserer dem i en maktposisjon, og dette gjøres blant annet gjennom kostymer og klær (1991:203), og hun påstår at ved å arrangere den sosiale persona, kan klær og kostyme transformere tanker, oppførsel og kjønn. Med dette som utgangspunkt vil jeg videre analysere Serena.

KAPITTEL 4 – SERENA: FEMININ OG SVAK ELLER MASKULIN OG STERK?

Paglia sin påstand om at kostymer og klær transformerer tanker, oppførsel og kjønn, illustreres eksempelvis i Serenas kostyme og posisjon. Jeg vil i denne sammenheng trekke noen paralleller og vise til gjenkjennelser av Jack Sparrow fra *PotC*.

Når det gjelder kostymer og personlighet kan Serena oppleves som en kvinnelig Jack Sparrow. Hun har dreads, samme type tørkle rundt hodet, samme type ting og fletter i håret, samt lik sminke. Serena er Victor Stagnetti sin styrmann, og er dermed i samme posisjon som Jules, men deres roller skiller seg likevel fra hverandre. Som argumentert for tidligere er det Jules som er den «egentlig» kapteinen på *The Sea Stallion*, mens det ikke er tvil om at det er Stagnetti som er kaptein på *The Devil's Rose*. Serena følger dermed ordre fra Stagnetti, og det er klart at hun er under han i rang. Dette gjør også at hun skiller seg fra Jack Sparrow. For det første er Jack Sparrow kaptein, han rangerer høyere og står fritt til å kunne gjør slik han vil. Dette fører til at han skifter mellom den onde og den gode siden, og han er alltid midt i mellom. Serena havner derimot i et dilemma i det hennes moral endres og utvikles, og nettopp fordi hun ikke er i en posisjon der hun er «fri», skaper denne utviklingen et problem for henne. Det kan i hennes tilfelle derfor være relevant å anvende Smith sitt femme fatale-begrep¹⁸. Serena er essensielt god, og den perverse alliansedannelsen tilskuer kan danne i møte med henne, er derfor tilsynelatende og «overfladisk». Det vil i forlengelse av dette derfor være relevant å forstå karakteren i lys av maskeradebegrepet, nettopp fordi hennes egenskaper som femme fatale kan oppleves som en maske, eller en måte å skjule hennes feminitet på. Gjennom klær og posisjon kan Serena oppleves som maskulin. Men er det kun når hun oppleves som maskulin at hun også kan oppleves som aktiv og sterk, eller kan hun også oppleves som sterk i sin feminine rolle?

¹⁸ Forskjellen på Paglia og Smith sitt femme fatale-begrep er godheten i kvinnene, der Smith sine femmes fatales er essensielt gode, mens det er ikke nødvendigvis Paglia sine.

HVEM ER SERENA?

Serena spilles av Janine Lindemulder, og kan forståes som Isabella sin motpol. Hun er en «badguy» og dermed også filmens antagonist. Hun er en klar kontrast til den uskyldige, velstående og «skjøre» fremstillingen av Isabella, og blir presentert som en kaldblodig, voldelig pirat, viljesterk, selvsikker og på ingen måte uskyldig. Serena er styrmann på *The Devil's Rose*, og innehar en klar maktposisjon ikke bare på skipet, men også i forhold til mannskapet. Hun er en kvinne som utøver vold i motsetning til Isabella som fremstilles som et offer, og dette er med på å forsterke kontrastene mellom de to. Dette illustreres så tidlig som i introduksjonen av Stagnetti og hans bande. Piratene på *The Devil's Rose* skal til å innta skipet til Manuel og Isabella, og Stagnetti stopper Serena og sier «And Serena, as much as I love your methods, don't even consider killing anyone this time». Kroppsspråket og blikket til Serena utstråler en selvsikkerhet, samtidig som det forekommer en klar misnøye med at hun ikke får gjøre som hun vil. Hun godtar, til tross for dette, likevel Stagnetti sin ordre. Serena tar Isabella til fange, og hun virker nesten fornøyd når hun blir spyttet i ansiktet. Hun utstråler en ondskap og selvsikkerhet, men denne opplevelsen forandres gradvis igjennom filmen.

Serena kommer inn døren på puben og utstråler en farlighet, samt en selvsikkerhet som lyser, der hun rolig men truende står og forlanger informasjon om den indianske presten (Indian priest)¹⁹, som befinner seg et sted på øya. Det kommer først en relativt full pirat/sjømann gående mot henne mens han sjanglende babler i vei «Well well, if it isn't the infamous Serena, the villainous Serena, the murderus Serena», før han trekker sverd for så å bli drept av Serena. Hun er rolig og upåvirket av drapet på den fulle piraten i det hun snur seg mot Marco som sier han vet hvor presten befinner seg. Hun legger truende sverdet sitt mot halsen hans, og sier «Then tell me», og har med dette utfordret Marco. Men han står som en påle uten å svare, til tross for at hun har en kasterende utstråling, og han lar seg ikke påvirke av denne.

Serena fortsetter med «So close to death and still no answer», og Marco svarer at informasjonen vil koste henne. Hun gliser overlegent mot han, fjerner sverdet og gir han en pung med penger. Dette kan komme litt overraskende på tilskuer ettersom *Pirates* er en pornografifilm. I det Marco svarer at «It will cost you» betrakter han Serena, og det legges opp til at hun skal betale med kropp og sex, ikke med penger. Handlingen fortsetter likevel

¹⁹ Som viser seg å være en indisk prest.

ved at hun gir han penger og mottar informasjonen hun trenger. I en slik situasjon kunne det blitt argumentert for at Serena solgte seg selv til Marco, men fordi denne hendelsen blir oversett og dratt videre ved at hele sexattraksjonen blir unngått, kan Serena heller forståes som en stolt og handlekraftig kvinne. Dette kan være med på å styrke hennes rolle og posisjon i pornografifilmen og dens handling, og hun oppleves ikke som hverken et offer, eller som nedverdige. Hun har og tar kontroll over seg og sitt, både i møte med Marco og i møte med tilskuer. Både Marco og tilskuer forsøker i denne sammenheng å objektivere Serena, men hun lar seg ikke bli objektivert, og klarer med dette å etablere seg som en styrket kvinne med integritet både overfor Marco og tilskuer. Denne hendelsen poengterer også argumentet om at handling og attraksjoner fungerer i et samspill og er avhengig av hverandre, i tillegg til at denne situasjonen kan føre til opplevelsen av at dette er noe mer enn en pornografifilm med hensikt å fremvise eksplisitt sex.

I forlengelse av dette kan det også være relevant å kommentere tre andre kvinnelige roller fra filmen. På øya er det naturligvis også et bordell, der Edward blir huket inn av to prostituerte. Godtroende og dumme Edward sier først at han ikke har tid til noen form for distraksjoner, da han jakter på pirater, men de to kvinnene klarer å lure han med seg. De doper han ned og får det som de vil. Poenget med å dra inn disse to kvinnene, er bare for å belyse også deres maktposisjon i filmen til tross for at de ikke er med videre i handlingen, og for å stille et spørsmål for diskusjon. Heller ikke i denne situasjonen er det kvinnene som selger seg selv til mannen eller som er underdanige, til tross for at de er prostituerte. Det er de som tar kontrollen og får det som de vil. Det samme gjelder den tredje prostituerte som forelsker seg i Edward og vil bli med han videre. Hun nekter å befri Jules og Edward når de er fanget i et brennende hus, før Edward har hatt sex med henne. Også i hennes tilfelle vil det kunne argumenteres for at hun styrer han, og at det er hun som får det som hun vil, i hvert fall når det gjelder sex. Hvem er det i denne situasjonen som egentlig fremstilles og oppleves som et nedverdige offer? Og hvilken påvirkning har dette for opplevelsen av de mannlige karakterene?

Serena sitt hånlige glis mot Marco kan dermed også fungere som et hånlig flir mot tilskuer. Tilskuer og Marco trodde de skulle få sex, men fikk bare penger, og handlingen fortsetter. Marco forteller hvor hun kan finne presten, og Serena svarer «If what you have told me is a lie, you will die a long and tortured death». Igjen både truer og utfordrer hun Marco med sin maskuline og kastrerende utstråling, men Marco virker relativt upåvirket. Han svarer «I

wouldn't expect anything less from you Serena, I don't fear death». Serena svarer Marco at hun håper døden finner han snart, og både tonen og kroppsspråk er forandret. Hennes maskuline og kalde hardhet mykner, og det forekommer en form for sympati og ydmykhet i både stemmen og kroppsspråket hennes. Hennes feminine sider kommer til syne, før hun snur og drar på leting etter presten.

Med denne introduksjonen og tilpasningen til Serena kan hun dermed oppleves som en femme fatale i Smith sin bruk og forstand av begrepet, hun er en «good-bad-girl» som er essensielt god. Men hvorfor er det viktig for Serena å opprettholde og fremstå som en maskulin kvinne? Og hvorfor kan man som tilskuer oppleve henne med en slik maske, og ikke som en naturlig femme fatale på lik linje med Jules?

FEMININ = PASSIV OG SVAK, ELLER...?

Westernfilm blir regnet som en maskulin sjanger på lik linje som pornografi, og de to filmsjangerne blir kritisert for mange av de samme tingene. Blant annet fremstillingen av stereotypiske passive kvinneroller, eksempelvis er lærerinner, kokker/kjøkkenhjelp etc., typiske roller og fremstillinger for begge sjangerne. Pam Cook argumenterer for at sterke kvinneroller i western er maskuline kvinner (1988:293-300), og hevder at det er disse som oppleves som aktive i møte med western²⁰. Hun argumenterer for at det hun omtaler som «shady ladies» (1988:295), utfordrer menn på deres egen jord og territorium. Igjennom å være eventyrlystne og ha samme «begjær» som menn, forlanger disse karakterene samme status og seksuelle uavhengighet som dem, men for kvinnekarakterene er dette kun midlertidig. Dersom ikke mønsteret brytes mot slutten av filmen, og det forekommer et rolleskifte fra maskulin til feminin, vil det ifølge Cook, bli en «sticky end» (1988:296), der sjangerkonvensjonene brytes. I forlengelse av dette, belyser hun kvinnelige hevnerne, som ikke nødvendigvis gjør overgangen fra det maskuline til det feminine, og sammenligner disse heltene med film noirs femmes fatales (Cook 1988:296). Som eksempel belyser hun Burt Kennedys *Hannie Caulder* fra 1971, men konkluderer med at «[...] women can never really be heroes in the Western: that would mean the end of the genre» (Cook 1988:297). I dette ligger det en påstand om at western er en maskulin sjanger på lik linje med pornografi.

²⁰ Cook skriver ikke om pornografi, men om western.

Som møtet med Marco illustrerer kan Serena oppleves som aktiv igjennom sin maskulinitet, og «passiv» som feminin, og denne opplevelsen forsterkes i hennes samspill med Stagnetti. Eksempelvis i scenen der Stagnetti har tatt presten til fange. Serena er imot at Stagnetti både truer og torturerer presten. Hennes feminine egenskaper kommer til syne, men hun blir handlingslammet og passiv. Hun tørker blodet av ansiktet til presten som sier at det er godhet i henne, og at hun må bryte fri fra ondskapen. Serena svarer trist at det er «too late». Hun viser anger og sympati for hele tortursituasjonen og sine tidligere synder. Hun kan i denne situasjonen oppleves som «svak», i hvert fall i Stagnetti sine øyne. Presten nekter å oppgi informasjonen Stagnetti vil ha, og han ender opp med å bli drept. Serena blir beordret til å gjemme liket og holde vakt, men i det Stagnetti har snudd ryggen til, blir det klippet til et nærbilde av Serena som gråter over prestens død. Dette illustrerer en begynnelse på et rolleskifte fra maskulin til feminin i tråd med Cooks påstand.

Serena stopper Jules, som er forkledd som munk og har vært vitne til hele situasjonen, og ber om å få skrifte, og Jules har ikke noe annet valg enn å spille med for ikke å bli avslørt. Serena tilstår at hun har drept mange mennesker, og at hun har hatt mye seksuell omgang, ikke bare med andre menn, men også med kvinner og i orgier. I det Jules får greie på dette, sperrer hun opp øynene, og virker både overrasket og imponert over Serena, og heller ikke her oppleves Serena som objektivert. Serena og Jules er begge femmes fatales, men uttrykker dette på ulike måter. Jules uttrykker aldri anger over sine seksuelle erfaringer, Serena uttrykker stor anger og anser dette som synder. Jules bryr seg ikke om konsekvensene av sin oppførsel, men det gjør Serena. Jules etableres igjen som en naturlig femme fatale, mens Serena oppleves som en «utøvende» femme fatale. Videre kommer det frem at Serena ikke vil leve livet til en pirat, og at hun vil at all døden rundt seg skal stoppe. Men Jules, som munk, har dratt, og Serena får ingen tilgivelse for sine synder. Hennes feminine sider gjør seg gjeldende og med dette oppleves hun som «svak».

I det Stagnetti returnerer, er Serena tilbake i sin maskuline rolle som hans styrmann og høyre hånd. Tilbake på skipet kommenterer likevel Stagnetti at hun skuffer han, og han spør om hun er i ferd med å miste sin ondskap og bli mer sympatisk og medfølende. Serena svarer nei, og Stagnetti sier «Good! Otherwise I would have no use for you!». Serena ser tomt og trist ut over det åpne og mørke havet, mens Stagnetti roper ordre til resten av mannskapet.

Neste scene med Stagnetti og Serena, åpnes med at Serena truer han med en kniv, og gir han klar beskjed om å aldri tvile på henne igjen. Hun inntar med dette en maskulin rolle og blir aktiv. Serena påpeker Stagnetti sin svakhet, som ifølge henne er alle menns «most basic desire», nemlig begjær. Hun hevder at uten dette er han ingenting, ikke en gang en mann. Stagnetti spør hva Serena vet om begjær, og hun svarer at hun begjærer to ting: menns blod på sverdet sitt, og «this» mens hun tar tak i skrittet til Stagnetti. Med denne kommentaren illustrerer Serena at hun er fallos med sverdet sitt, og hun representerer og utgjør en trussel. Dette kan forsterke opplevelsen av henne som en femme fatale, og hun kan på denne måten nedverdige Stagnetti. Han spør hva hun skal gjøre med det, og hun svarer at det er ikke hva hun skal gjøre, det er hva *han* skal gjøre.

Gjennom sin maskerade som maskulin blir Serena aktiv også i møte med sex. Det kan i dette tilfellet hevdes at dette blir et paradoks i forhold til tidligere analyse, der jeg argumenterer for at det er i sexattraksjonene karakterenes «sanne» personlighet og seksualitet gjør seg gjeldende. Men i møte med Serena vil jeg argumentere for at hun fortsatt innehar en maskulin maskerade. For det første kan denne sexattraksjonen oppleves som en poengtering for Stagnetti at Serena fremdeles er den kaldblodige morderpiraten han vil at hun skal være, og dette kommer som illustrert frem gjennom dialog. Det gjør at denne sexattraksjonen kan forstås som en maskerade fra Serena, fordi hun tidligere i filmen har vist anger og motvilje mot den rollen og det livet hun lever. Dette forsterker opplevelsen av at hun har sex med Stagnetti for å opprettholde sin maskuline rolle og oppfylle hans forventninger til henne. Hun kan oppleves som manipulativ, sterk og aktiv. For det andre kan det også i møte med denne attraksjonen, oppleves en utøvende kontroll fra Serena. I møte med Marco tok hun kontroll over både publikum og Marco ved å ikke la seg bli objektivert, og dette gjorde hun gjennom sin utøvende rolle som femme fatale. På samme måte kan denne kontrollen oppleves i møte med Stagnetti. Han har heller ikke muligheten til å objektivere Serena, men hun objektivierer han gjennom sin maskuline maskerade. Denne opplevelsen forsterkes blant annet ved at hun ikke tar av seg alle klærne i denne attraksjonen. Hun opprettholder dermed både sin posisjon og sosiale status gjennom klær, kostymer og en maskerade, og hun utøver kontroll.

Eksempelvis er det hun som beordrer Stagnetti til å utføre oralsex på henne, og truer med at om han ikke gjør dette, kommer hun til å nyte rollen som kaptein over skipet mens hun drikker hans blod. Han svarer at «that's my girl», og begynner med dette sexattraksjonen. Mens Stagnetti utfører oralsex på Serena, tar hun kontroll over han blant annet ved å ta tak i

hodet hans og styre dette med voldsomme bevegelser. Hun oppleves på mange måter slik Jules gjør i møte med sex, som en femme fatale med kastrerende egenskaper. Hun utfører oralsex på Stagnetti for så å ri han. En forskjell i hennes riding og Jules sin riding er at Serena penetrerer seg selv analt mens hun rir Stagnetti. Hennes seksuelle erfaringer gjør seg synlige, og hun vet, på lik linje med Jules, hva som tilfredsstillende henne, i motsetning til Isabella som oppnår denne erfaringen og kunnskapen gjennom filmen.

Serena blir penetrert bakfra, mens hun står mot et bord og holder seg fast. Dette klippes til at hun står med det ene beinet på bordet, for maksimal fremvisning. Denne posisjonen gjør det dermed lettere å både filme og se forekomsten av «meat shots». Stagnetti penetrerer henne med voldsom fart og kraft, men dette virker ikke som det er bra nok for Serena som dasker han på armen og brystet mens hun nesten brøler og stønner «Fuck my pussy!» og lignende.

En forskjell fra filmens tidligere sexattraksjoner, er at Stagnetti ikke kommer med noen form for verbale nytelsesuttrykk. Ikke en gang i det han ejakulerer. Han virker nesten mekanisk i sin utførelse av seksuelle handlinger. Det blir dermed en forskjell på Jules og Serena sine «ofre». Jules forfører og trollbinder menn, hun utnytter og bruker dem, men hennes ofre finner en nytelse i det. Det kan derimot oppleves som at Serena bruker Stagnetti for to ting i denne attraksjonen, der den første er for å poengtere at hun er en femme fatale, og for det andre at hun bruker han for *sin* nytelse. På denne måten kan det derfor i denne attraksjonen oppleves som at Serena fremdeles bærer og ifører seg en maske. Denne opplevelsen forsterkes blant annet i det Stagnetti ejakulerer. I forlengelse av dette kan det også her argumenteres for at dette «løser» paradokset til Williams, da det oppleves som at denne sexattraksjonen kun er for Serena, inkludert ejakuleringen.

«Money shotet» er i munnen på Serena, og hun gjør det samme som Jules. Hun har øynene åpne, hun stønner og nyter det, og hun fortsetter oralsex og masturbering på penis til Stagnetti etter at han har ejakulert, før hun reiser seg, tørker seg rundt munnen og stikker kniven opp i ansiktet på Stagnetti og sier «Don't ever second guess this bitch again!», og går. Fremtoningen til Serena i denne attraksjonen kan dermed oppleves som et ønske om å skjule sin feminine og sympatiske side. Serena anvender en maskulin maskerade og kan, i henhold til Cooks argumentasjon om kvinneroller i western, defineres som en aktiv kvinne gjennom sin maskulinitet. Det kan derfor også argumenteres for at Serena sin sanne seksuelle persona ikke gjør seg synlig i møte med sex og Stagnetti. For det første, fordi som jeg til nå har

forsøkt å illustrere, skaper Serena sin maskerade gjennom sin posisjon og klær. Hun oppfyller Stagnetti sine forventninger til henne. Han har også gjort det klart at hun må oppfylle visse krav for at han skal ha noe videre bruk for henne. Det har videre vist seg at i det han ikke er tilstede, forandres Serena sin holdning og moralske kompass. Det vil med andre ord kunne argumenteres for at hennes projiserte seksuelle persona er en annen enn hennes natur, i motsetning til Jules. Serena forlanger samme status og seksuelle uavhengighet som Stagnetti, i tråd med Cooks påstand, men dette oppleves som midlertidig. Det forekommer et balansert rolleskifte hos Serena fra maskulin til feminin.

Fordi dette er en sexattraksjon som i stor grad er med på etablere opprettholdelsen av Serena sin maskerade for Stagnetti, vil det derfor også være mulig å forstå selve sexen og Serenas oppførsel som en del av maskeraden. Og det er her hun skiller seg fra Jules. Som vist kan begge de to kvinnelige karakterene oppleves og forstås som femmes fatales, men deres oppførsel resulterer likevel i forskjellige reaksjoner hos deres sexpartnere, og deres samspill med menn. Serena har en kastreende utstråling, men hun gjør Marco om til en «macho» og tøff mann, mens Jules omgjør han til det stikk motsatte. Deres kastreende utstråling fører til ulike resultater, og som jeg har forsøkt å argumentere for kan dette begrunnes med deres oppførsel og handlinger i filmen. Men hva er det som gjør at Serena kan oppleves som en sterk kvinnelig karakter, til tross for sine «svake» og passive feminine sider? Er det i møte med Serena ulike kjønnsroller som gjør seg gjeldende, og er det hennes evne til å kontrollere disse som fører til opplevelsen av henne som styrket? Kan det med en slik lesning av karakteren også forklare hvorfor hennes feminine egenskaper ikke nødvendigvis oppleves som passive og svake?

HVILKET PARADOKS?

Med utgangspunkt i psykoanalyse og Lacan, demonstrerer Judith Butler ulike strategier for maskerade. Deriblant distinksjonen på å «være» og å «ha» en fallos «[...] women are said to be the phallos [...] men are said to «have» the phallos» (Butler 2007:62). Hun påstår videre at kvinner «er» fallos gjennom maskerade, og at Lacans redegjørelse for begrepet, kan leses på to divergerende måter:

On the one hand, masquerade may be understood as the performative production of a sexual ontolog, an appearing that makes itself convincing as a «being»; on the other hand, masquerade can be read as a denial of a feminine desire that presupposes some prior ontological femininity regularly unrepresented by the phallic economy

(Butler 2007:64)

I forlengelse av dette blir kvinnelig – og feminin homoseksualitet definert som en «[...] consequence of a dissapointment» (Butler 2007:66), og i denne sammenheng belyser Butler Joan Rivieres påstand om maskuline kvinners maskerade som feminine (2007:70). Riviere hevder at dette er kvinners «forsvar» mot en maskulin fremtoning, og den kastrerende effekten dette kan ha. Videre påstår hun at en homofil mann, på lik linje med en kvinne som «wishes for masculinity» (2007:70), vil iføre seg en maskulin maske for å skjule sin feminitet. Butler argumenterer for at Riviere ikke redegjør for kvinnens seksualitet, og at homofilien i en kvinne som søker maskulinitet, kun eksisterer i opprettholdelsen av en maskulin *identitet* (2007:70). Butler belyser i kraft av dette Steven Heaths kommentar på Rivieres maskerade, og påstår at «Femininity becomes a mask that dominates/resolves a masculine identification [...]» (2007:72).

Med dette som utgangspunkt vil det kunne argumenteres for at det forekommer maskerade i møte med alle de kvinnelige karakterene denne oppgaven har analysert. I Isabella sitt tilfelle kan det hevdes at hun i handlingen påtar seg en feminin maskerade for å skjule sin maskuline og kastrerende side, som tilskuer får tilgang på i møte med sex. Men hennes «maskuline» egenskaper utvikles i samspill med både handling og sexattraksjoner. I møte med Isabella forekommer det en karakterutvikling, der hun transformeres igjennom erfaringer og hendelser. På grunn av denne utviklingen kan det oppleves som at hun i stor grad forkaster den feminine maskeraden, og omfavner den maskuline siden sin.

I møte med Jules har jeg argumentert for at det ikke er snakk om en maskerade, da hun kan oppleves som kastrerende både i møte med handling, og i møte med sexattraksjoner. Hun er en naturlig femme fatale og innehar visse apollinske egenskaper, som Paglia hevder er maskuline. Men Jules anvender ikke en feminin maskerade for å skjule sin seksuelle personas kastrerende effekt. Heller tvert imot, hun utgjør ikke bare en kastrerende trussel, hun kastrerer

også menn på flere nivå. Jules nyter og utnytter sin natur som femme fatale, og hennes seksuelle persona etableres på lik linje som Isabella sin, i sexattraksjonene.

Det kunne derimot blitt argumentert for at Jules er en homofil kvinne som ønsker en maskulin identitet. Men dersom dette skulle vært tilfellet ville hun for det første ikke hatt sex med menn, og for det andre ikke trengt å ha et flytende forhold mellom maskulin og feminin i møte med lesbiske sexattraksjoner. Da ville hun inntatt en maskulin rolle uten å iføre seg en feminin maskerade.

Også i møte med lesbiske sexattraksjoner vil det på bakgrunn av Butler sin teori, kunne argumenteres for at det forekommer en maskerade hos de kvinnelige karakterene. Men i tilfellene med Isabella kan dette forstås og forklares som en utprøving og utvikling som har funksjonen å bygge opp til den siste sexattraksjonen med Manuel, i tråd med Williams sin argumentasjon. Når det gjelder Jules kan disse attraksjonene forstås som en poengtering av henne som femme fatale, der de fremhever hennes seksualitet som kvinnelig og sterk. Hun påtar seg heller ikke i møte med lesbisk sex, en feminin maskerade for å skjule sin maskulinitet. Hun oppleves ikke som noe annerledes i møte med lesbisk sex enn i møte med heterofil sex. Dersom det oppleves en forskjell, kan dette heller argumenteres for å være en forskjell i situasjonen heller enn i karakteren.

Både i møte med filmens handling og attraksjoner eksisterer det et skifte i Serena, men det kan oppleves forskjellig fra situasjon til situasjon. I tidligere analyse har jeg argumentert for at kvinnekarakterenes «sanne» seksuelle persona og deres styrker gjør seg tydeligst i møte med sexattraksjonene, og jeg har i møte med Serena påpekt et paradoks i sammenheng med dette. Videre vil jeg forsøke å argumentere for at dette tilsynelatende paradokset kan være Serena sin styrke ved å anvende Chatman sin teori på narrative strukturer.

Kjernen er hovedhandlingen, og kan ikke fjernes uten at dette resulterer i logiske brister i den narrative strukturen. Satellittene er derimot mindre handlinger som ikke er vitale på lik linje som kjernene (jf. Chatman 1983:54), da disse kan fjernes uten at dette forstyrrer logikken i handlingen. Til tross for at hensikten og formålet med *Pirates* er å vise eksplisitte sexattraksjoner, har jeg argumentert for at disse kan leses som filmens satellitter, og at handlingen og det narrative er filmens kjerne. Dette illustreres eksempelvis med at dersom du tar vekk handlingen, ville filmen bare vært en rekke sexattraksjoner uten sammenheng. Dette

gjelder for så vidt for alle sexattraksjonene i filmen, men i møte med Serena kan maskeraden hennes leses og forstås som en av hennes styrker i møte med satellittene. Dette på bakgrunn av det Jennifer Peterson omtaler som «gender mobility» (1996:336). Peterson feirer Vienna (Joan Crawford) i *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) og hevder at denne karakterens anlegg for anvendelse av «gender mobility», eller «kjønnsmobilitet», er hennes styrke (1996:329). Vienna blir feiret for sin evne til å fluktuere mellom feminin og maskulin, og på denne måten alternere sin fremtoning. På grunn av Viennas flytende forhold til kjønn, er hun en uavhengig og selvstendig kvinnelig protagonist, og har «phallic presence» (Peterson 1996:334), uten å representere en kasterende kvinne. Samtidig er dette noe av det «spektakulære» med karakteren, og den kvinnelige fremvisningen unnslipper ikke funksjonen å bli fremvist.

Dette illustreres eksempelvis i sexattraksjonen med Serena og Stagnetti. Serena kan argumenteres for å oppleves på lik linje med Jules i hennes sexattraksjoner, men med visse forskjeller. Dette kan være på grunn av Serena sin maskerade som oppleves i møte med filmens handling, eller kjerne. Serena og Stagnetti sin sexattraksjon kan videre oppleves som en av filmens satellitter, og kan derfor utfylle, formulere og fullbyrde opplevelsen og forståelsen av Serena sin maskerade. Maskeraden i møte med Stagnetti, kan derfor være hennes sanne seksuelle natur i denne *situasjonen*. Det er slik det forventes at hun skal være, og hun kan dermed feires for sin anvendelse av kjønnsmobilitet. Denne evnen illustreres igjen i møte med Jules, der opplevelsen av Serena i deres sexattraksjon kan variere. Tilskuer har vært vitne til en medfølende og sympatisk side ved Serena i flere situasjoner frem til nå. Filmen har lekt med muligheten om at hun ikke er helt ond, og som jeg allerede har vært inne på, kan det derfor oppstå en andregrads pervers alliansedannelse med karakteren. Mot slutten av filmen følger hun derimot Cook sin påstand om at maskuline kvinner må transformeres til feminine, og havner på den «gode» siden. I forlengelse av dette kan det argumenteres for at denne karakterutviklingen alene fører til opplevelsen av Serena som aktiv på lik linje med Isabella. Men dette vil ikke være en tilstrekkelig påstand om opplevelsen av Serena som en aktiv karakter. Hun kan oppleves som aktiv på et mye dypere plan.

Dette illustreres eksempelvis i sekvensen der Stagnetti, Serena og Manuel har funnet grotten. Edward, Jules og Isabella er like i helene på dem og klare for å slåss. Inne i grotten finner de statuen som bærer septeret Stagnetti er ute etter. Stagnetti stikker kniven inn i steinlåsen slik han har blitt fortalt, og det dannes en steinbro over til statuen med septeret. Det er først her tilskuer får vite hva motivasjonen for å fange Manuel har vært. Hans forfedre reddet en inka-

indiansk prins og fikk i oppgave å vokte og ta ansvar for det kongelige, magiske septeret. Bare en ekte arving av Manuel sitt familieblod har muligheten til å nærme seg, og røre ved septeret. Manuel blir dermed beordret til å gi Stagnetti septeret, slik at han kan bli konge over verden. Et høytidelig øyeblikk oppstår i det Manuel henter det ned fra statuen, akkompagnert av et kor med sang på lydsiden. I det han snur seg har Edward, Jules og Isabella innhentet dem, og Edward har tatt Serena som gissel. Han truer Stagnetti med at han dreper Serena om han ikke gir tilbake Manuel, og Stagnetti svarer «Do it! I'd be glad to rid me of her scurvey vagina». Serena som har prøvd å befri seg selv fra Edward, blir helt klart satt ut av denne uttalelsen. Hun stopper opp og sier «What?!», men får ikke noe svar. Stagnetti napper til seg septeret fra Manuel og kaster han til Isabella, før han fremkaller en hær med skjelett og beordrer dem til å drepe alle og gjør seg klar til å stikke av. Serena som har blitt sluppet av Edward, sier fortvilet men bestemt «I thought we were partners», og Stagnetti svarer «Sorry my dear, have a nice death», mens han bukker og stikker av. Serena ser fortvilet, overrasket, men også innbitt ut, og hun slåss med de andre mot skjelettene, før de alle fem kommer seg i sikkerhet.

Tilbake på *The Sea Stallion* gjør Edward seg klar til å forfølge Stagnetti, og Serena kommer til god nytte med sin informasjon om planene hans. Hun har i dette øyeblikket ingenting å miste på å være illojal og hjelpe til med å senke *The Devil's Rose* og slakte Stagnetti. Det bygges opp til en stor kampscene, og Joone skuffer ikke. En klassisk kamp med kanoner og synkende skip oppstår midt ute på det åpne hav, og Edward og hans mannskap klarer å senke *The Devil's Rose*, og alle er glade og fornøyde.

Etter Isabella og Manuel sin avslutning og «storproduksjon», klippes det over til dialogen mellom Serena og Jules. Serena sitter alene og tenker i det Jules kommer og spør om det går bra. Serena svarer «I thought he loved me», og Jules responderer med at Stagnetti ikke kunne elske, for «evil is not capable of such beauty». Serena innrømmer at hun har løyet for seg selv, fordi hun ville ha en tilhørighet. Hun har drept for han, og vært en kaldblodig morder for han. Med dette bekreftes hennes maskerade i møte med Stagnetti og piraten Serena. Jules svarer at det livet er over, og at Serena kan være hvem eller hva hun vil, og at hun er fri. Serena spør «To do what?», og Jules svarer «To make peace, to live a life of honor and virtue, with us», og gir med dette Serena en ny tilhørighet, og hennes tilpasning gjør seg på nytt gjeldende. Denne opplevelsen illustreres nok en gang i møte med sexattraksjonen til Serena og Jules.

Denne attraksjonen starter med at Serena utfører oralsex på Jules. Serena er initiativtaker og starter dermed som den «maskuline». Hun kaster Jules ned på sengen og dominerer henne til en viss grad, og hun innehar dermed rollen som den maskuline. Hun drar eksempelvis Jules til seg mens Jules ligger på ryggen, en handling som er «vanlig» at menn gjør i en heterofil sexattraksjon. Samtidig kommer Jules sine egenskaper som femme fatale til syne, da hun styrer Serena, både verbalt og ved å faktisk styre hodet hennes med hendene sine. Begge kvinnene fremstår som aktive gjennom hele attraksjonen, de leker og det forekommer et balansert «powerplay», eller maktkamp, dem imellom, noe som skiller seg fra tidligere lesbiske sexattraksjoner. Det oppleves ikke som en utprøving eller utvikling for noen av de to kvinnene, men mer en lek. Det kan i denne sammenheng argumenteres for at dette er disse to karakterenes «storproduksjon», da det er både deres og filmens siste sexattraksjon. Dette kan underbygges videre ved at Jesse Lane er filmens «headliner», og Janine Lindemuler er veteran i bransjen.

Til tross for at det er Serena som starter som den aktive utøvende, er ikke Jules passiv. Dette har jeg argumentert for at også er gjeldende for Jules i møte med heterofil sex. Serenas initiativ følges opp med at Jules utfører oralsex på Serena. Og her begynner de to karakterene og skille seg fra hverandre. For det første lager Serena mer «feminine» lyder i form av nytelsesstønn og pust, mens Jules er mer «maskulin» som tidligere, med uttalelser som «Fuck me hard» og «Slap my cunt» etc. Serena blir dermed mer kvinnelig og passiv i det hun inntar rollen som mottaker, men hun oppleves likevel ikke nødvendigvis som et objekt.

Mens Jules utøver oralsex, penetrerer Serena seg analt, før det går over til at Jules penetrerer Serena vaginalt. I dette tilfellet blir Serena mer aktiv, da hun gjør ting for å oppnå mer nytelse. I dette skiftet skifter også Serena, hun ber Jules om mer, og Jules anvender dermed to fingre, og Serena stønner og ber om mer enda en gang, så Jules ender opp med å penetrere henne med tre fingre. Serena nesten brøler av nytelse og ber Jules om å «Fuck it hard». Deretter går de to kvinnene over til å posisjonere seg i en slags «doggy», der Jules fortsetter å penetrere Serena. Deretter bytter de, slik at Serena penetrerer Jules. De to kvinnene er aktive til tross for at de er mottakere, og dette gjør seg spesielt gjeldende i møte med Jules. Hun beveger seg mens hun voldsomt rir fingrene til Serena, og igjen kommer hennes ville og utagerende egenskaper til syne. Hun kan oppleves som akkurat lik i møte med Serena som i møte med både Marco og mannskapet på *The Sea Stallion*.

Videre dobbeltpenetrerer Serena Jules, for så å penetrere henne med et påtent brennende stearinlys, og igjen er det Jules som femme fatale som mottar og involveres i parafilier. Jules befinner seg i en «doggy»-posisjon, og Serena dasker henne på rumpa og drar henne nedover stearinlyset. Deretter forekommer det en ny dobbeltpenetrering med to stearinlys, mens Jules beveger seg i takt med penetreringen og stønner høylytt. Det hele avsluttes med at Jules stimulerer Serena, men det forekommer ingen klare orgasmer eller klimaks i denne attraksjonen. Dette forsterker inntrykket av dette er en «lek» mellom de to kvinnene. Det er i dette tilfellet ikke viktig om de faktisk oppnår orgasme, da deres nytelse og tilfredsstillelse kanskje eksisterer et annet sted. Tidligere har det blitt argumentert for muligheten av at Jules finner nytelse og tilfredsstillelse i å dominere mennene hun har sex med, men i møte med lesbisk sex, kan det fremstå som at hun finner tilfredsstillelse i nytelsen en annen kvinne kan gi henne. Dette forsterkes blant annet med hennes uttalelser om at kvinner vet best hva kvinner liker og lignende, i møte med Isabella. Men i møte med Serena kan det virke som at Jules sin nytelse og tilfredsstillelse er et annet sted. Eksempelvis er dette den første attraksjonen der det forekommer en form for intimitet hos Jules. Det illustreres blant annet i kyssingen og blikkene mellom de to kvinnene, men også med bakgrunnsmusikken. Det er en tangoinspirert melodi som blant annet forsterker opplevelsen av intimiteten, men også lekenheten. Som illustrert har musikken i sexattraksjonene en viss påvirkning og effekt på stemningen, og den er gjerne med for å illustrere og poengtere det som skjer. Tango regnes som en erotisk pardans, og den krever et samarbeid og dialog mellom de to partene. I tango er det ingen som er passive, det er en dans mellom to skapende og aktive dansere, og bakgrunnsmusikken kan derfor forsterke opplevelsen av de flytende forholdene som forekommer i sexattraksjonen mellom de to kvinnene, og deres «dans».

Jeg vil i utgangspunktet argumentere for at det ikke forekommer noen form for «mannlig maskulinitet» i attraksjonen, utover Jules sine apollinske egenskaper som femme fatale, men det kan argumenteres for et flytende forhold mellom *kjønnsroller*.

Det utøves oralsex og masturbasjon, der det veksles mellom hvem som er aktiv (utøvende) og hvem som er passiv (mottaker). I kraft av maskeradebegrepet, belyser Butler distinksjonen mellom «å være» og «å ha» en fallos (jf. 2007:62), og at en homofil mann vil anvende en *maskulin* maskerade for å skjule sin femininitet (jf. 2007:70). Sett i lys av dette, kan det argumenteres for at den utøvende feminine (homofile)kvinnen, kan iføre seg en maskulin

maskerade for å skjule sin femininitet, og på denne måten fusjonere rollen «å være» og «å ha» fallos. Maskeraden kan dermed leses som en performativ maskerade, med hensikten å innta en maskulin *rolle* (jf. Butler 2007:64).

Dette vil gjøre seg mer gjeldende i møte med Serena enn i møte med Jules, da det allerede er etablert at Jules innehar «maskuline» egenskaper, og faktisk både kan forstås og leses som at hun både er og har fallos i møte med heterofil sex. Men denne tendensen i den lesbiske sexattraksjonen kan oppleves annerledes enn tidligere. For det første fordi dette ikke er en «klassisk» lesbisk sexattraksjon med formålet å utvikle karakterene. For det andre fordi den på grunn av dette både kan oppleves som mer leken, men også som selve filmens «storproduksjon», da den er avsluttende for både karakterene og filmen. Det kan heller argumenteres for at det forekommer et flytende forhold mellom kjønnsrollene i denne attraksjonen, men fordi den maskuline maskeraden er skiftende i forhold til hvem som anvender den og hva som blir resultatet av denne anvendelsen, vil jeg argumentere for at den ikke trenger å oppleves som *kun* maskulin. Både Jules og Serena spiller, til tross for at maskeraden er reversert, et *kvinnelig* spill som innebærer anvendelse av en slik maske, og blir selvstendige kvinner, uten å være kastrerende. For det første kan de ikke utgjøre en kastrerende trussel ovenfor en annen kvinne, og for det andre er det heller ingen grunn til å være kastrerende ovenfor en annen kvinne. Dermed kan det være slik at om de oppleves som ikke kastrerende, kan dette være på grunn av situasjonen og ikke karakterene.

Det kan på bakgrunn av dette derfor argumenteres for at de lesbiske sexattraksjonen ikke gjør kvinnene til homoseksuelle, men biseksuelle da de og har sex med menn, og at det flytende forholdet mellom kjønn og seksualitet blir anvendt på bakgrunn av kjønn til sexpartner. I møte med heterofil sex, er det ikke behov for en maskulin kjønnsrolle, da mannen har en penis, og anvendelsen av en maskulin maskerade blir derfor unødvendig og overflødig i denne forstand. Det kan derfor argumenteres for at den tilsynelatende homofilien kun eksisterer i den seksuelle involveringen mellom de to kvinnene, og at denne homofilien kan oppleves som en form for heterofili igjennom anvendelse av den maskuline maskeraden. Homofilien og søken på maskulinitet eksisterer derfor, i tråd med Butlers påstand (jf. 2007:70), kun i opprettholdelsen av en maskulin *kjønnsrolle*, i den forstand at kvinnene søker en maskulin rolle i møte med lesbisk sex, og ikke at de nødvendigvis *er* maskuline.

Som illustrert med Jules er hennes apollinske egenskaper en del av henne som femme fatale, og ifølge Paglia gjør ikke dette Jules om til en maskulin kvinne. Hun er en sterk og kastrerende kvinne som utøver makt over menn. Serena sin maskerade kan i møte med Jules og sex, oppleves som forskjellig fra hennes og Stagnetti sin sexattraksjon. Hennes feminine sider gjør seg gjeldende, og hun inntar ikke den samme harde, maskuline, dominerende rollen som tidligere. Likevel er hun ikke åpen for å bli objektivert. Det kan argumenteres for at hennes feminine side kommer til syne i møte med Jules nettopp fordi hun ikke er nødt til å etablere sin maskuline posisjon. Hun anvender i dette tilfellet en maskulin maskerade der det trengs en maskulin kjønnsrolle. Eksempelvis i penetrering av Jules med stearinlys. Dersom man leser denne sexattraksjonen som en satellitt og i kontekst med den forrige sexattraksjonen til Serena, kan disse forstås som en fremheving av sinnstilstanden og situasjonen Serena befinner seg i. Det vil derfor være mulig å argumentere for at Serena sin evne til å tilpasse seg situasjoner er hennes styrke, og i forlengelse av dette blir også maskeraden hennes i møte med Stagnetti, til tross for at dette er en maskerade, hennes sanne seksuelle natur og jeg i situasjonen. Det vil dermed kunne argumenteres for at dette ikke nødvendigvis er et paradoks, da dette oppleves å være Serenas personlighet og natur. Det kan argumenteres for at Serena sin nytelse og tilfredsstillelse i sexakten med Jules manifesterer seg i hennes nye livssituasjon og tilhørighet. Serena sin seksuelle persona er hennes kjønnsmobilitet, og det er evnen til å anvende riktig kjønnsroller som er både styrken hennes, og i tråd med hennes personlighet. I forlengelse av dette er Serena den eneste karakteren som ikke blir presentert med noe etternavn. Dette kan også være med på å forsterke opplevelsen av henne som «rotløs», og uten en bestemt tilhørighet. Hennes natur er tilpasningsdyktigheten og «gender mobility».

Jeg har tidligere i denne analysen argumentert for at i det Serena oppleves som feminin, oppleves hun også som passiv og handlingslammet, men i samsvar med Paglia sin teori og argumentasjon om at kvinner «er» og derfor ikke trenger å streve etter å «bli», slik menn må, kan dette forstås som en av Serena sine styrker. Hun har gjennom sine feminine sider funnet et nytt liv og en ny skjebne hun kan leve videre med. Dette har hun gjort gjennom sin maskuline maskerade i møte med Stagnetti. Hennes femininitet kan dermed styrke opplevelsen av Serena sin utvikling mer som en tilpasning til situasjoner enn en faktisk karakterutvikling, der dette blir hennes styrke.

Det er viktig for Serena å fremstå som en femme fatale i møte med Stagnetti for å kunne fortsette å bli trodd i sin rolle, samt fortsette å ha en tilhørighet til *The Devil's Rose*. Dette

kommer frem på flere måter i løpet av filmen og spesielt i møte med sexattraksjonene, og kan være grunnen til at tilskuer kan oppleve Serena med en maskerade, og ikke som en naturlig femme fatale på lik linje med Jules. Videre kan dette også være grunnen til at deres kastrerende utstråling ikke har samme effekt på menn, men det kan likevel argumenteres for at det er denne maskeraden som er Serena sin styrke, da hun på grunn av nettopp denne ikke lar seg objektivere. Hun kan tilpasse seg situasjoner og hendelser i handlingen, eller filmens kjerne, der sexattraksjonene, eller filmens satellitter, poengterer og fremhever dette. Hun vil derfor kunne oppleves som styrket i møte med Stagnetti og sex, nettopp fordi hun har evnen til å «gjøre» sin rolle som femme fatale. Denne evnen illustreres også i møte med lesbisk sex, der det i tillegg forekommer et flytende forhold mellom kjønnsrollene, som Serena utøver med full kontroll. Men heller ikke i møte med sine feminine sider, enten dette er ydmykhet og sympatiske sider, eller feminin kjønnsrolle, lar hun seg gjøres om til et objekt. Hun kan ikke oppleves som et offer, hun kan ikke oppleves som passiv, og hun kan ikke nedverdiges.

KAPITTEL 5 – KONKLUSJON

I foredraget til «Stopp pornokulturen», hevder Kvinnegruppa Ottar at det er tre myter om kvinnelig seksualitet som formidles gjennom pornografi:

Den ene er at kvinner ikke selv vet hva de vil ha eller trenger. Hvis kvinnene sier nei først, går det likevel ikke lang tid før de ikke kan få nok.

Den andre dreier seg om at kvinner er seksuelt manipulerende. De later som de ikke vil, mens de egentlig vil bli tatt hardt og brutalt.

Den tredje handler om at kvinnene får som fortjent.

(Stopp pornokulturen 2013, Storalm, et al.)

Det mest sentrale med kvinnefremstillingen i pornografi er at den er objektiverende. Dette innebærer at kvinnene blir nedverdige, passive og ofre for et seksuelt maskulint maktmisbruk, og illustreres blant annet med Kvinnegruppa Ottars uttalelser, påstander og kritikk mot pornografi. Men dersom disse påstandene er reelle, hvorfor øker antallet kvinnelige pornografibrukere? Kan det diskuteres om det muligens er anti-pornografifeministene som ser på objektivering av kvinner som nedverdiggende, og at det er de som «skaper» offerrollen? Og kan det diskuteres om det er paradoksalt å anse kvinnen som et passivt objekt for et mannlig aktivt subjekt, da dette forsterker de patriarkalske strukturene i samfunnet og kvinnens maktesløshet som anti-pornografifeministene aktivt jobber imot?

Anti-pornografifeministene hevder at det er viktig å kunne analysere og fortolke bilder og representasjoner for å være «bevisst på hvilke budskap som kommer gjennom bildene» (Stopp pornokulturen 2013, Storalm, et al.). Dette gjør seg spesielt gjeldende i møte med film, der budskapet er «mer skjult enn i ren tekst» (ibid.). Ved å analysere og fortolke kvinnefremstillingene som forekommer i *Pirates*, og plassere disse i en kontekst, har denne oppgaven undersøkt om det er mulig å oppleve objektivering av kvinner som noe annet enn det den vanligvis blir kritisert for.

AKTIVE KARAKTERUTVIKLINGER

Kvinner i pornografi hevdes å være passive objekter for aktive menn. Men gjennom næranalyser av tre kvinnekarakterer har jeg argumentert for tre ulike alternative måter å oppleve denne passive objektivering på som aktiv, både i møte med handling, og i møte med sexattraksjoner.

For det første har jeg med utgangspunkt i Murray Smiths sympatistrukturmodell, illustrert en gradvis karakterutvikling hos Isabella. Denne karakterutviklingen fører til at hun oppleves som aktiv, heller enn passiv. Det vil eksempelvis være mer relevant å forbinde Isabella med Will Turner enn med Elizabeth Swann. På denne måten fremstilles hun som en av filmens helter, og ikke som et passivt kvinnelig offer. Det er Manuel som oppleves som passiv.

Gjennom at Isabella er i fokus og objektet, kan det hevdes at hennes karakterutvikling også kommer tydelig frem i møte med sexattraksjonene. Det forekommer en seksuell utvikling i Isabella som styrker hennes egenskaper både i møte med sex, men også i møte med handling. Det kan dermed hevdes at sexattraksjonene er med på å utvikle Isabellakarakteren som en helhet. Dette innebærer at fremstillingen av Isabella, i møte med sexattraksjonene resulterer i en opplevelse av henne som aktiv.

I forlengelse av dette fremstilles det en intimitet mellom Isabella og Manuel, både i møte med sexattraksjonene, og i møte med handlingen. Denne fremstillingen fører til en opplevelse av dem som et par, med gjensidig respekt for hverandre spesielt i møte med sex. Dette forsterkes i handlingen på grunn av fremstillingen av Isabella som heltinne, og det er hun som redder Manuel. Gjennom Smiths gjenkjennelser og Mulveys blikkteori kan det dermed argumenteres for opplevelsen av at kjønnsrollene blir byttet om, *er på grunn av* objektivering av kvinnen. Isabella som seksuelt objekt kan med karakterutviklingen dermed oppleves som en *aktiv* karakter, som både styrer og driver filmens handling fremover.

I tillegg til aktive karakterutviklinger, er det i denne filmen kvinnene som er initiativtakere til sex. Denne opplevelsen er gjennomgående, og den illustrerer at kvinnene ikke er passive offer for menn, men aktive og selvstendige. Dette gjør seg til og med gjeldende i møte med «voldelig» eller «overgripende» sex, eksempelvis i møte med Isabella og den andre kvinnen. I dette tilfellet er det faktisk en kvinne som er «overgriperen» og ikke en mann. Det

forekommer ingen sexattraksjoner i løpet av denne filmen der kvinnen ikke vil ha sex med mannen, men det oppstår flere tilfeller der jeg vil påstå at det motsatte finner sted. Eksempelvis Serena/Stagnetti, eller Edward i møte med de prostituerte. Analysen illustrerer at fremstillingen av kvinner som initiativtakere er gjennomgående, og samtlige sexattraksjoner blir startet av kvinner. Jeg vil med dette som utgangspunkt påstå at det er kvinnen som «invaderer» menn med sin seksualitet og begjær, og at de dermed fremstilles og oppleves som aktive.

NEDVERDIGET ELLER NEDVERDIGENDE

Ane Stø uttalte i et intervju med Michael Andreassen i P4²¹ at:

Alle damer er liksom horer, de trenger å bli behandlet litt brutalt, satt litt på plass. "Nå skal den horefitta få smake pikken", er det som er pornospråket, og det er veldig nedverdige

(Stø 2008)

I denne uttalelsen legges det en mening og betydning om at kvinner innerst inne vil bli tatt «hardt og brutalt», og at det er dette pornografi formidler om kvinners verdi. Men jeg vil derimot påstå at min næranalyse av kvinnefremstillingene har illustrert at man likegodt kan si at det er menn som blir nedverdige av kvinner. Dette illustreres i møte med filmens fremstilling av menn.

Eksempelvis kan fremstillingen av Manuel føre til opplevelsen av at han kun er med for å illustrere og poengtere Isabellas utvikling. Edward har en større og viktigere rolle, men som det fremgår av analysen, fremstilles han som relativt feig og uintelligent. Marco fremstilles som patetisk, spesielt i møte med Jules.

Analysen illustrerer at Jules fremstilles som en kasterende femme fatale, som anvender sin seksuelle persona og utstråling til å få det som hun vil. I møte med Jules kan det derfor hevdes

²¹ Ane Stø hos Michael Andreassen P4 <http://www.p4.no/story.aspx?id=283034>

at det er menn som blir passive og nedverdige. Denne opplevelsen oppstår gjennom fremstillingen av kvinnen som et seksuelt objekt, og kvinnen kan oppleves som aktiv og styrket. Denne styrken er ifølge Paglia skjønnhetens makt, og det vil være mulig å diskutere hvorvidt man heller burde feire kvinnenes evne til å utnytte den objektiverende rollen de har blitt tildelt. Den kan forstås som en styrke, da det ifølge Paglia og anti-pornografifeministene, er menn som objektiverer kvinnen. Ved å anvende den objektiverende rollen kvinnen får tildelt av menn, mot dem igjen, vil menn falle offer for den objektiverende kvinnen. De prøver å beskytte seg mot kvinnen ved å objektivere henne, men har ikke styrke eller makt til å motstå nettopp den objektiverende kvinnen. Menn er dermed offer for skjønnhetens makt.

Dersom en mannlig tilskuer identifiserer seg med den mannlige karakteren, vil tilskueren oppleve det samme som karakteren. Nedverdigheten vil dermed også oppleves av den mannlige tilskueren. Gjennom å hevde at kvinner blir nedverdige, er det ikke da mulig å spørre seg hvorfor anti-pornografifeminister «gir» denne makten til menn? Er det ikke en form for undervurdering av kvinnen? Kan det ikke i denne sammenheng diskuteres hvorvidt det er en anvendelse av den patriarkalske forståelsen av verden og samfunnet, i deres forståelse og tolkning av fremstillingene, og dermed forsterkes den i stedet for å motarbeides? Er det ikke mulig å forstå objektiveringens som en styrke for kvinner og en svakhet for menn?

Kvinner i pornografi blir kritisert for å ikke vite hva de vil ha eller trenger, men mine analyser illustrerer det motsatte. Eksempelvis gjennomgår Serena en karakterutvikling som kan føre til opplevelsen av henne som aktiv. I tillegg spiller hun på – og anvender kjønnsroller for å få det som hun vil, og i denne sammenheng bruker hun sex som en måte å etablere sin kjønnsrolle. Hun fremstår gjennom sine flytende forhold og performative kjønn som aktiv, igjennom å være seksuelt manipulerende. Det kan dermed hevdes at kvinner fremstilles som at de vet hva de vil ha i møte med sex. De vet hvordan de vil ha det, og hvordan det skal gjøres.

Eksempelvis styrkes Serena ved at hun bruker, styrer og nedverdiger Stagnetti i møte med sex. Hun fremstilles som initiativtaker, hun vet hva hun vil og hvordan hun vil ha det. På lik linje med Jules, oppnår også Serena det hun vil gjennom sex. På denne måten stemmer det at kvinnene fremstilles som seksuelt manipulerende, men ikke med samme betydning som det de blir kritisert for (jf. Storalm et al.). Den seksuelle manipuleringen baserer seg på at Jules og Serena bruker og anvender det de kan og har mulighet til, for å oppnå kontroll og makt over menn, og får på denne måten «som fortjent». Denne tendensen gjør seg også gjeldene i møte

med karakterene som kun er der for å, enten utvikle andre karakterer (som den andre kvinnen i møte med Isabella), eller utvikle handlingen (som i møte med Edward og de prostituerte).

OFFEROLLER

Hvem fremstilles egentlig som offer i *Pirates*? Bortsett fra det åpenbare med at Manuel faktisk blir kidnappet av Stagnetti og Serena. Jeg vil påstå at også Edward og Marco kan oppleves som mannlige ofre gjennom nedverdigen og fremstillingene av dem som lite ettertraktede karakterer og personligheter. I møte med Jules fremstilles og oppleves menn som offer for hennes seksuelle persona og utstråling, både i møte med handling, men også i møte med sexattraksjonene. Jules kastrerer menn både verbalt og kroppslig gjennom sin seksuelle persona. Eksempelvis kaller Marco henne hore og andre nedverdigen ting, men det kan likevel diskuteres hvorvidt det er Jules som egentlig blir trampet på. For det første fordi hun virker uanfektet av disse kommentarene, og for det andre, fordi hun kastrerer og av-maskuliniserer Marco både verbalt og kroppslig til enhver tid.

I forlengelse av dette kan det også diskuteres hvorvidt det er kvinnen som blir nedverdigen av et slikt språk. Språkbruken til Marco i møte med Jules, kan være med på å underbygge og forsterke opplevelsen av han som en patetisk mann og karakter. Hvem er det da som blir nedverdigen og «offer»? Er det Jules som blir snakket til på denne måten? Hun virker upåvirket av dette, og himler med øynene etc. Er det tilskuer som opplever denne nedverdigen? Dette gjør seg i noen tilfeller gjeldende, der noen tilskuere kan ta seg nær av en slik språkbruk. Men der vil jeg argumentere for at dersom man analyserer denne språkbruken i en kontekst, vil det være mulig å oppleve en annen form for nedverdigen og offerroller. Eksempelvis vil jeg hevde at det er mannen som nedverdigen og gjør seg selv om til et offer, og at dette også er en måte for menn å forsøke å kontrollere og utøve makt over noe de egentlig ikke har kontroll og makt over. Det paradoksale og ironiske er nok en gang at disse forsøkene på nedverdigen er en gjenspeiling av deres egen usikkerhet i møte med kvinnen. De forsøker å objektivere henne for å kunne føle en kontroll, men gjennom objektiveringen får kvinner makt over menn. Derfor forsøker de å ta kontroll over situasjonen ved å snakke til dem som verdiløse objekter, men den som blir opplevd som verdiløs, er mannen.

Dersom det er nedverdiggende å snakke stygt til sexpartner, nedverdigges Stagnetti i møte med Serena. Hun uttaler at det mest grunnleggende i menn er begjær, og uten det er han ingenting, ikke engang en mann. Med denne kommentaren nedverdiggir Serena menn generelt, ikke bare Stagnetti, da det ligger en påstand om menns verdi i hennes utsagn. I forlengelse av dette kan opplevelsen av menn kun som et objekt og redskap for kvinnen forsterkes, og det kan forstås som at de er offer for det de selv har skapt. Dette gjør seg også gjeldende i tilfellet med Isabella og den andre kvinnen, der de begge bruker det Stø omtaler som « pornospråk », men der dette er en del av deres sexattraksjon. Vil dette bety at kvinner også nedverdiggir kvinner, eller kan dette oppleves på en annen måte? I dette tilfellet oppleves språket som en del av deres sexattraksjon, og de to kvinnene fremstilles som nytere av denne formen for språkbruk. Ingen av dem oppleves som offer for hverandre, til tross for at dette kan leses som en « overgreps » -attraksjon uten vold.

Dette gjør seg også gjeldende som næranalysen viser, i møte med andre lesbiske sexattraksjoner. Er det ikke dermed mulig å diskutere hvorvidt dette nedverdiggende « pornospråket » går begge veier, og at det ikke nødvendigvis handler om nedverdiggelse? Som i introduksjonen av Jules og Edward, der Edward sine kommentarer oppleves som komiske fordi de tilsynelatende stemmer, men ikke i den forstanden de er ment. For det første oppleves Edward som dum, og for det andre ender kommentarene til Edward opp med å styrke Jules, men være nedsettende om mannskapet.

Dette eksemplet illustrerer blant annet at humoren og det parodiske forekommer på flere plan, inkludert i sexattraksjonene. Det kan i forlengelse av dette være relevant å diskutere hvilken effekt det faktum at denne filmen kan oppleves som en parodi, kan ha på det nedverdiggende « pornospråket » og dialogen generelt. Edward nedverdiggir seg selv gjennom å tro så høyt om seg og sin person. I tillegg blir han også nedverdiggert av Jules. Dette illustreres eksempelvis med dialogen og den respektløse holdningen, samt reaksjonene hennes. Isabella derimot nedverdiggir Edward gjennom sin godhet, der hun « lar » Edward tro at han alltid har rett. I tillegg blir denne opplevelsen forsterket i møte med de prostituerte, som manipulerer Edward gjennom sex. Han fremstilles som en mann som ikke har kontroll over hverken seg selv eller sitt sexbegjær. Denne forekomsten av nedverdiggelse, har i tillegg funksjonen som « comic reliefs », og dette fører til en sterkere opplevelse av *Pirates* som noe mer enn bare en pornografifilm.

PORNOGRAFI SOM SJANGER

Som disse eksemplene illustrerer har det gjennom å kontekstualisere sexattraksjonene vist seg å være et tett samspill mellom handling og attraksjon, og det kan på bakgrunn av dette hevdes at pornografiske filmer innenfor den heterofile mainstream spillefilmsjangeren inneholder kompliserte narrative strukturer. *Pirates* fremstår og oppleves ikke bare som en kopi, men også som en parodi på *PotC*. Den vekker konnotasjoner til Verbinskis film gjennom mise-en-scène, musikk og handling, og kan gjennom filmens karakterer oppleves som en parodi. For det første gjennom å bytte om kjønnsrollene, som fører til at gjenkjennelige karakterer fra *PotC* kan oppleves som parodierte i *Pirates*. Eksempelvis Isabella som kvinnelig heltinne som følger samme utvikling som - og derfor forbindes med Will Turner, og Manuel som mannlig offer som forbindes med Elizabeth Swan. Eller Serena som en kvinnelig Jack Sparrow. I tillegg er skuespillerne i *Pirates* velkjente pornografiskuespillere. Janine Lindemulder kan blant annet kategoriseres som en veteran. Dette fører til at man kan diskutere og kategorisere *Pirates*, ikke bare som en etterligning og parodi på *PotC*, men også som en frittstående pornografisk action-adventure-fantasy-hybrid.

Joone låner fra ulike sjangere, krysser grenser og danner dermed en egen sjangerhybrid som inneholder faste og gjenkjennelige elementer fra hver sjanger, inkludert pornografi. Dette illustreres blant annet med nominasjonene og prisene filmen vant. Fordi det kan hevdes at *Pirates* representerer pornografifilmer innenfor den heterofile mainstreamsjangeren, vil ikke disse kvinnefremstillingene begrense seg til å gjelde kun denne filmen. Et bredt spekter av pornografifilmer innenfor denne sjangeren inneholder aktive og sterke kvinnekarakterer, eksempelvis *The Legend of Barbi Q and Little Fawn* (Eric Edwards) fra 1994, *Pirates II: Stagnetti's Revenge* fra 2008, eller *Top Guns* (Robby D.) fra 2011.

I forlengelse av dette vil det kunne hevdes at pornografi er en egen sjanger, med sine bestemte sjangertrekk, og ikke bare er ubetydelige bærere for fremvisning av sex. Derfor har det vært nyttig å anvende Williams da hun trekker frem det hun mener er pornografiens sjangertrekk, og legger grunnlaget for videre forståelse og analyse. Spesielt nyttig har hennes teori rundt «scientia sexualis» vært i møte med diskusjonen om kvinner som sexobjekt, og om dette oppleves som kun negativt. I denne sammenheng viste det seg at både Paglia og Butler kunne tilføre diskusjonen nye perspektiver og vinklinger, dette til tross for at de to teoriene skiller seg kraftig fra hverandre. Videre kan ulikhetene i seg selv være et poeng, da begge teoriene

kan underbygge objektiverte kvinner i pornografi som aktive. Gjennom at disse teoriene er så forskjellige, men likevel kan anvendes med samme slutning, kan dette både styrke og støtte min påstand og argumentasjon for at det er mulig å oppleve fremstillingen av kvinner på denne måten.

Kognitiv teori har vært viktig i møte med alle de tre kvinnelige karakterene for å danne en forståelse av hvordan fremstillingen av disse kan oppleves. Igjennom Smith sin modell for karakterengasjement har det vært mulig å skille de tre kvinnene og fremstillingen av dem. De har fremstått som unike individ med ulik funksjon og rolle i handlingen og for filmen. Samtidig har det gjennom Smith sitt karakterengasjement vært mulig å poengtere at pornografiske filmer inneholder og fremstiller karakterer som er vanlig forekomst i ikke-pornografi, og at det derfor er viktig å forholde seg til, og analysere dem med dette som utgangspunkt.

Der kognitiv teori ikke har vært tilstrekkelige har Mulvey sin blikkteori gjort seg gjeldende, da hun teoretiserer en form for identifisering som Smith tar avstand til i sitt karakterengasjement. Denne formen for identifisering er viktig i møte med forståelsen av opplevelsen av kvinner som filmens objekt. Identifiseringen har illustrert hvordan opplevelsen av de ulike alliansedannelsene og karakterengasjement påvirker tilskuer i form av forståelse, og opplevelse av karakterenes fremstilling. Dette illustrerer og poengterer nok en gang at pornografi inneholder kompliserte narrative strukturer i tillegg til kompliserte karakterforståelser, fremstillinger og opplevelser. Jeg vil derfor påstå at det er nødvendig å analysere og forstå slike filmer i lys av dette, på lik linje med annen spillefilm.

Hovedspørsmålet denne oppgaven tok utgangspunkt i var: «Er det alltid snakk om en objektivering av kvinner i pornografi? Og i så tilfelle, må denne objektiveringen alltid oppleves som passiv og nedverdiggende, og gjør den kvinner til ofre?». Med dette har oppgaven forsøkt å konkretisere og utelukke en del av kritikken mot pornografi, og forholdt seg til det tekstanalytiske som har dreid seg om fremstillingen og opplevelsen av dette. Men det har underveis oppstått nye spørsmål og problemstillinger åpent for diskusjon, og oppgaven har dermed, til en viss grad oppnådd ønsket om å tilføre diskusjonen noen andre perspektiver, vinklinger og opplevelser. Det var aldri formålet med denne oppgaven å gi noen «riktige» svar.

Det næranalysen har illustrert er at kvinnene i stor grad fremstilles som objekter, men ved å analysere hver kvinnefremstilling som unike individuelle karakterer, viser det seg at objektiveringen ikke må oppleves som nedverdiggende og passiv, eller at den gjør kvinner til ofre. Analysene har resultert i en opplevelse av (1) fremstillingen av en aktiv kvinnelig heltinne, (2) en aktiv femme fatale, og (3) en aktiv tilpasningsdyktig karakter, og de tre kvinnelige hovedkarakterene har nærmest forlangt ulike analyser og teorier for å kunne forstås, på lik linje med karakterer i annen sjanger og spillefilm. Gjennom næranalyse er det mulig å oppleve fremstillingen på en alternativ måte, og det er «snevert» og generaliserende å påstå at alle kvinner blir passive, nedverdiggede ofre gjennom objektivering i møte med pornografi.

Det kan heller diskuteres om kvinner i pornografifilm, gjennom fremstillingen av dem som seksuelle objekt, paradoksalt nok kan hevdes å bli «fridd» fra flere stereotypiske, passive offerroller som de blir tildelt i ikke-pornografiske filmer. Kjønnssrollene kan oppleves som byttet om i forhold til eksempelvis fremstillingen i Hollywood film, og kvinnene kan gjennom dette oppleves som aktive og sterke med makt og kontroll over nedverdiggete menn. Disse mennene kan oppleves som offer for det de selv har skapt kvinnen om til, nemlig et seksuelt objekt. Seksuelt objektiverte kvinner kan oppleves som aktive, sterke og nedverdiggende.

BIBLIOGRAFI

- Andrew, J. D., 1976. *The Major Film Theories - an Introduction*. 1. ed. New York: Oxford University Press.
- Anon., n.d. *Stop Porn Culture*. [Online]
Available at: <http://stoppornculture.org/about/>
[Accessed 27 02 2014].
- Anon., n.d. *Stopp pornokulturen*. [Online]
Available at: <http://stopp-pornokulturen.no/omoss/>
[Accessed 27 02 2014].
- Attorney General's Commission on Pornography 1986, 1999. Attorney General's Commission on Pornography 1986. In: L. Williams, ed. *Hard Core: Power, Pleasure, And the "Frenzy of the Visible"*. Washington D.C.: U.S. Department of Justice.
- Attwood, C. S. & F., 2014. Anti/Pro/Critical Porn Studies. *Porn Studies*, 21 Mars, pp. 7-23.
- Branigan, E., 1992. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Butler, J., 2007. *Gender Trouble*. 4. ed. New York: Routledge.
- Chatman, S., 1980. *Story and Discourse - Narrative Structure in Fiction and Film*. 2. ed. Cornell: Cornell University Press.
- Cook, P., 1988. Women and the Western. In: G. R. Jim Kitses, ed. *The Western Reader*. New York: Proscenium Publishers Inc., pp. 293-300.
- Dines, G., 2010. *Pornland - How Porn Has Hijacked Our Sexuality*. Boston: Beacon Press.
- Dirty Diaries - 12 Shorts of Feminist Porn*. 2009. [Film] Directed by Mia Engberg. Sverige: Njutafilms, Story AB, Swedish Film Institute.
- Ekko, R., 2013. *Pornokampen 2013*. [Sound Recording] (NRK).
- Gaut, B., 1999. Identification and Emotion in Narrative Film. In: C. P. & G. M. Smith, ed. *Passionate Views - Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 200-216.

Gjelsvik, A., 2007. *Vondt og vakkert - Vold i audiovisuelle medier*. 2007 ed. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Gravklev, B. R., 2013. *Dagsavisen - Tar et oppgjør med pornokulturen*. [Online]
Available at: <http://www.dagsavisen.no/kultur/tar-et-oppgjor-med-pornokulturen/>
[Accessed 04 04 2013].

Gunning, T., 2006 [1986]. *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: W. Strauwen, ed. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 381-388.

Hannie Caulder. 1971. [Film] Directed by Burt Kennedy. England/Spain : Curtwell Productions.

Hansen, A., 2013. *Dagbladet - 88 prosent av menn og 45 prosent av kvinner mellom 15 og 25 år bruker porno*. [Online]
Available at:
<http://www.dagbladet.no/2013/04/26/nyheter/innenriks/sex/helse/forskning/26864437/>
[Accessed 27 April 2013].

Hines, C., 2012. *Playmates of the Caribbean: Taking Hollywood, Making Hard-Core*. In: C. H. & D. Kerr, ed. *Hard to Swallow - Hard-Core pornography On Screen*. New York: Columbia University Press, pp. 126-144.

Holst, C., 2009. *Hva er Feminisme*. 1. ed. Oslo: Universitetsforlaget.

Johnny Guitar. 1954. [Film] Directed by Nicholas Ray. USA/Arizona: Republic Production.

Katarina Storalm, A. S. A. A., 2013. *Stopp Pornokulturen*, Oslo: s.n.

King, G., 2007. *New Hollywood Cinema - an Introduction*. 2. ed. New York: I. B. Tauris & Co Ltd.

Langford, B., 2009. *Film Genre - Hollywood and Beyond*. 4. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Lotternes, M., 2008. *P4 - Ottar: - Vi blir kåte av porno*. [Online]
Available at: <http://www.p4.no/story.aspx?id=283034>
[Accessed 01 03 2014].

- Midttun, B. H., 2013. *Skjønnhetens makt - Samtaler med Camille Paglia*. 1. ed. Falun: Vidarforlaget AS.
- Mulvey, L., 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen Autumn*, vol. 16 issue 3, pp. 6-18.
- Munkvik, C., 2010. *Aftenbladet - Ottar vil ha folkeaksjon mot Klepp-porno*. [Online] Available at: http://www.aftenbladet.no/nyheter/lokalt/jaeren/Ottar-vil-ha-folkeaksjon-mot-Klepp-porno-1973225.html#.UxC_Dfl5N8F [Accessed 27 02 2014].
- Paglia, C., 1991. *Sexual Personae - Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. 1. ed. New York: Vintage Books.
- Paglia, C., 1992. *Sex, Art, and American Culture*. 1. ed. New York: Vintage Books.
- Pedersen, B. E., 2008. *Dagsavisen - Vil ha et nytt pornoforbud*. [Online] Available at: <http://www.dagsavisen.no/kultur/vil-ha-nytt-pornoforbud/> [Accessed 27 02 2014].
- Peterson, J., 1996. The Competing Tunes of Johnny Guitar: Liberalism, Sexuality, Masquerade . In: G. R. Jim Kitses, ed. *The Western Reader*. New York: Proscenium Publishers Inc., pp. 321-340.
- Pirates II: Stagnetti's Revenge*. 2008. [Film] Directed by Ali Joone. USA: Digital Playground.
- Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*. 2006. [Film] Directed by Gore Verbinski. USA: Disney.
- Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*. 2003. [Film] Directed by Gore Verbinski. USA: Disney.
- Pirates*. 2005. [Film] Directed by Ali Joone. USA: Digital Playground.
- Plantinga, C., 2009. *Moving Viewers - American Film and the Spectator's Experience*. 1. ed. Berkley: University of California Press.
- Reitan, E., 2008. *Side2 - Stripping er terror*. [Online] Available at: <http://www.side2.no/2142135.html> [Accessed 27 02 2014].

- Rolness, K., 2003. *Sex, løgn og videofilm: Et usladdet oppgjør med myten om porno*. Oslo: Aschehoug.
- Smith, M., 1995. *Engaging Characters - Fiction, Emotion, and the Cinema*. 2004 ed. Oxford : Oxford University Press .
- Smith, M., 1999. Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apperently Perverse Allegiances. In: C. P. & G. M. Smith, ed. *Passionate Views*. 1999 ed. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- Stø, A., 2014. Nettpornofilter nå!. *Stopp pornokulturen*, pp. 10-11.
- The Legend of Barbi Q And Little Fawn*. 1994. [Film] Directed by Eric Edwards. USA: Caballero Home Video.
- Top Guns*. 2011. [Film] Directed by Robby D.. USA: Digital Playground.
- Williams, L., 1989. *Hard Core - Power, Pleasure and the "Fenzy of the Visible"*. 1999 ed. Berkley, Los Angeles & London: University of California Press, Ltd..
- Williams, L., 1991. Film Bodies: Gender, Genre and Excess. *Film Quarterly*, 44:4, pp. 2-13.
- Williams, L., 2014. Pornography, Porno, Porn: Thoughts On A Weedy Field. *Porn Studies*, 21 Mars, pp. 24-40.
- Østrem, S., 2005. *NRK - Pornosladd i Høyesterett*. [Online]
Available at: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/5274474.html>
[Accessed 27 02 2014].

