

Masteroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige
universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

Johan Ingar Melle

Den italienske exploitation-filmens særegne appell

Masteroppgave i filmvitenskap

Trondheim, våren 2013

Innholdsfortegnelse

Forord	3
Introduksjon, problemstilling og presisering	4
Kapittel 1: Tiltrekkingen mot 'det dårlige'	8
Kapittel 2: Annerledes-følelsen	15
Kapittel 3: Exploitation med et budskap?	21
Kapittel 4: Nostalgi og det tidsmessige forholdet mellom tilskuer og film	25
Kapittel 5: Grenseoverskridelser	34
Kapittel 6: Kvinnerollen i exploitation	40
Kapittel 7: De italienske rape-revenge-filmene	47

Kapittel 8: Den italienske rape-revenge-filmens videre vei	71
Avslutning og oppsummering	81
Referanser	85

Forord

Det er nesten litt rart å sitte her og endelig være ferdig med den unektelig lange og til tider utfordrende prosessen det har vært å skrive denne oppgaven. Fra å starte som en vag idé om at jeg ville skrive ”et eller annet om exploitation-film” har oppgaven gjennom diverse idémyldringer, skisser, utkast, diskusjoner, veiledning, litteraturlesning, forkasting av et par gamle idéer og generelt masse hardt arbeid omsider endt opp slik den er i dag.

Det har vært en lang prosess og jeg vil få rette en takk til alle de som har vært med å påvirke den – fra medstudenter som har gitt interessante kommentarer til venner som har gledet meg stort med å si at de synes tematikken jeg har valgt er spennende.

En spesiell takk må gå til min dyktige veileder Anne Gjelsvik, som har gitt meg masse nyttige tilbakemeldinger og konstruktive idéer underveis. Anne har vært elskverdig nok til å se over flere tekster selv når jeg satt helt på tampen av innleveringsfristen og stresset med å få ferdig de siste delene, og det var en uvurderlig hjelp i en travel sluttspurt.

Ellers må jeg også få takke familien min for deres kontinuerlige oppmuntring og gode ord. Takk for at dere har tro på meg og det jeg jobber med.

Den aller, aller største takken må imidlertid gå til min fantastiske mor, som har vært min største fan og støttespiller gjennom hele prosessen. Hun har oppmuntret og vært stolt av meg hele veien, vært min trofaste samtalepartner når jeg har trengt det, og hvis jeg har vært sliten eller frustrert har hun klart å gi meg ny energi og friskt pågangsmot til å jobbe videre. Du hjalp meg i mål. Tusen takk!

Introduksjon, problemstilling og presisering

Europeisk – og særlig italiensk – exploitation-film er noe som alltid har både fascinert og tiltrukket meg, og jeg har opp gjennom årene konsumert rikelige mengder med denne typen film. Men exploitation-filmer kan ikke sies å ha et spesielt godt omdømme, og innimellom har jeg stoppet opp og fundert litt over hva det er med denne typen film som gjør at de likevel tiltrekker seg en relativt stor tilskuergruppe. Gjennom denne masteroppgaven vil jeg prøve å identifisere og forstå den paradoksale appellen ved exploitation-filmen. Min målsetning er å si noe generelt om appellen ved exploitation-film, men samtidig ha et spesielt fokus på den italienske exploitation-filmen og de eventuelt særegne tiltrekkingelementer som finnes for denne sjangervarianten. Før jeg går videre og utdyper problemstillingen føler jeg at det er på sin plass å gå grundigere inn på selve begrepet exploitation-film og min forståelse av dette, samt å forklare bakgrunnen for mitt valg av tematikk og utdype hva jeg håper å finne svar på gjennom denne oppgaven.

Siden oppgaven skal handle om exploitation-film vil jeg begynne med å gi en grundig definisjon på hva exploitation-film faktisk er – dette er særlig viktig siden begrepet ofte benyttes noe upresist. Oversatt direkte til norsk betyr det engelske verbet *to exploit* ganske enkelt *å utnytte*, og The Free Dictionary definerer verbet på følgende vis: 1) ”To employ to the greatest possible advantage” og 2) ”To make use of selfishly or unethically”.

Videre definerer Wikipedia begrepet exploitation-film som:

an informal label which may be applied to any film which is generally considered to be both low budget and of low moral or artistic merit, and therefore apparently attempting to gain financial success by ”exploiting” a current trend or a niche genre or a base desire for lurid subject matter

Det dreier seg altså her om en type film som er mer opptatt av å tjene penger enn av å formidle noen form for kunstnerisk budskap, og som på kynisk vis utnytter aktuelle, sensasjonelle temaer for å tiltrekke seg publikummere. Begrepet er imidlertid mer komplekst og sammensatt enn som så – mye fordi det har utviklet og forandret seg over tid. Eric Schaefer (2008, s. 187), som har gjort en grundig studie av den tidlige (klassiske) exploitation-filmen peker på at exploitation-begrepet etter hvert har fått et annet innhold enn hva som var tilfelle tidlig på 1930-tallet. På den tiden ble begrepet brukt for å beskrive

lavbudsettsfilmer som manglet store stjerner eller konvensjonelle sjangere, og som derfor var avhengig av å spille på sensasjonelt eller usømmelig innhold for å appellere til publikum.

Etter hvert har imidlertid exploitation-begrepet blitt utvidet og brukes nå gjerne som en mer generell beskrivelse av lavbudsettsfilmer med noe frynsete innhold. I min jakt på litteratur har jeg funnet flere referanser til exploitation-begrepet og filmer som faller innenfor denne kategorien, men det har vist seg påfallende vanskelig å finne bøker som fokuserer direkte på exploitation-filmer eller som gir noen inngående definisjon av begrepet. Termen benyttes som regel noe upresist – gjerne som en merkelapp på alskens kultfilmer. Kultfilm-ekspertene Mathijs og Sexton sier det faktisk rett ut:

If you browse the web in search of cult film sites, you are likely to encounter a predominance of exploitation-oriented material. In fact, you may form the impression that cult cinema is actually synonymous with exploitation cinema (Mathijs & Sexton 2011, s. 145)

De avviser imidlertid kontant at exploitation- og kultfilm er synonyme begreper, men innrømmer at exploitation-film utgjør en betydelig del av den noe bredere kultfilm-kategorien.

Mathijs & Mendik (2008, s. 2-3) lister opp *innovation, badness, transgression, genre, intertextuality, loose ends, nostalgia* og *gore* som de nøkkelingredienser som tradisjonelt assosieres med kultfilmer, og mange av disse må sies å også være beskrivende for exploitation-filmen. Dette betyr altså at litteratur om kultfilm vil kunne være til stor nytte også for studier på exploitation-film. Når jeg likevel har valgt å bruke oppgaven min til å se nærmere på exploitation-filmer og ikke kultfilmer så er det fordi det tross alt finnes noen vesentlige forskjeller mellom de to. Kultfilm opplever jeg som et bredere paraplybegrep som egentlig kan romme svært mye forskjellig, inkludert mer kommersielle produkter som *Star Wars*-filmene. En exploitation-film vil derimot alltid være preget av et mer ekstremt innhold i form av enten vold eller sex, mens dette ikke er noen nødvendighet for en kultfilm.

Valget om å studere exploitation-sjangeren fremfor det romsligere begrepet kultfilm er også et bevisst grep for å unngå å gape over et for stort materiale. Samtidig har jeg også gjort en del andre avgrensinger for å gjøre arbeidet mer overkommelig, som for eksempel å holde fokuset på exploitation-filmer fra 1960- og 1970-tallet da denne typen filmer ble satt opp på kinoer og nøt distribusjon av en viss mengde.

Siden den gang har exploitation igjen utviklet seg. Først gjennom å gå fra å bli satt opp på kino til å havne rett på video, og deretter gjennom en gradvis marginalisering. Meningene er delte om hvorvidt exploitation-film som et overordnet grep i det hele tatt eksisterer lenger eller om den over tid har blitt tatt opp av mainstream-filmen takket være regissører som for eksempel Quentin Tarantino, som bevisst har krydret sine filmer med elementer fra og referanser til gamle exploitation-klassikere. I alle tilfelle har exploitation-filmen forandret seg såpass at jeg ser på det som hensiktsmessig å fokusere på subsjangerens storhetstid.

Den aller viktigste avgrensingen jeg har gjort er dog at jeg har valgt å konsentrere meg om den italienske exploitation-film. Det er flere grunner til dette. I tillegg til at jeg allerede er ganske bevandret innen for dette feltet er hovedårsakene at omgrepet *Euro cult*, som brukes for å beskrive europeiske kultfilmer, har vokst seg større og større. Italiensk exploitation-film er noe av det største innenfor Euro cult og det finnes et svært rikholdig materiale å ta fatt i og som det fra før av ikke har blitt gjort så mye med.

På 1960- og 1970-tallet ble Italia i følge Euro cult-ekspertene Cathal Tohill og Pete Tombs (1995, s. 30) ofte referert til som et slags mini-Hollywood eller "the Hollywood on the Tiber". Landet hadde en stor internasjonal filmindustri, og italienske filmer ble dubbet og distribuert over hele verden. Og Mathijs og Mendik poengterer den italienske filmens internasjonale status. De beskriver italiensk skrekkfilm som "one of the longest-lasting international cult traditions" (2008, s. 277), og peker hvordan en rekke italienske exploitation-subsjangere som *nunsplotation*, *sleaze cinema*, *poliziotteschi*, *nazisploitation* og *mondo films* har nådd ut til et publikum over hele verden.

Mye av deres filmproduksjon lages altså direkte med tanke på et internasjonalt publikum, og filmene henvender seg i så måte til det samme publikummet som ser amerikanske filmer, men ofte med et påfallende forskjellig sluttresultat. Derav min motivasjon for å ville se nærmere på italienske exploitation-filmer og om det eventuelt er noen punkter hvor de skiller seg vesentlig fra de amerikanske variantene.

Jeg nevnte innledningsvis at jeg gjennom oppgaven ønsker å belyse appellen ved exploitation-film – da særlig den italienske – og jeg vil nå utdype hva jeg ønsker å finne svar på. Først og fremst ønsker å prøve å finne hva som kan være årsakene til den tilsynelatende paradoksale appellen og tiltrekkingen mot slike filmer som er kjent for å inneholde voldelige eller ubehagelige scener, som tradisjonelt sett regnes for å være av tvilsom kvalitet og uten kunstneriske ambisjoner.

Jeg vil altså forsøke å belyse sentrale trekk ved appellen til exploitation-film generelt sett, i tillegg til trekk som i særlig grad er gjeldende for den italienske exploitation-filmen. Med utgangspunkt i exploitation- og kultfilm-autoriteter som blant annet Jeffrey Sconce, Ernest Mathijs, Xavier Mendik, Jamie Sexton og Susan Sontag vil jeg utforske hvordan ulike momenter som brudd på filmatiske konvensjoner, camp-estetikk, grenseoverskridelse og nostalgi spiller en rolle i tilskueropplevelsen av disse filmene.

Jeg vil også benytte en case-studie hvor jeg tar for meg såkalte rape-revenge-filmer, som er en av exploitation-filmens mange underkategorier. Mye har allerede blitt gjort på rape-revenge. Der exploitation vanligvis regnes som en type film som i særlig grad objektifiserer kvinner, har rape-revenge skilt seg ut i måten de sympatiserer med den kvinnelige heltinnen. Kvinnene utsettes riktignok for fornedring, overgrep og vold, men de får til slutt sin voldelige hevn, som sånn sett blir deres oppreisning. Jeg ønsker å identifisere eventuelle særegenheter ved den italienske varianten av rape-revenge, og har valgt meg ut filmene *Emanuelle's Revenge* (Joe D'Amato, 1975), *Werewolf Woman* (Rino Di Silvestro, 1976), *The Gestapo's Last Orgy* (Cesare Canevari, 1977), *The Last House on the Beach* (Franco Prosperi, 1978), *Midnight Blue* (Raimondo Del Balzo, 1979), *The House on the Edge of the Park* (Ruggero Deodato, 1980) og *Holocaust 2 – The Memories, Delirium and the Vendetta Part Two* (Angelo Pannacciò, 1980), og i noe mindre grad *Hard Sensation* (Joe D'Amato, 1980), *The Final Executioner* (Romolo Guerrieri, 1984) og *Unscrupulous* (Tonino Valerii, 1986). Ingen av disse filmene kan sies å være helt rendyrkede eksempler på rape-revenge, men de inneholder likevel de alle de vesentlige elementene man forventer å finne innenfor denne sub-sjangeren. Målet er å se nærmere på hvordan disse italienske variantene fungerer og om de eventuelt skiller seg fra de amerikanske. Er fremstillingen av den kvinnelige hevneren den samme?

Kapittel 1: Tiltrekkingen mot 'det dårlige'

Det første jeg vil gå nærmere inn på i kartleggingen av exploitation-filmens appell er tiltrekkingen mot det som ut i fra tradisjonelle målestokker regnes som dårlig. En viktig autoritet på dette området er Jeffrey Sconce. Hans artikkel *'Trashing' the academy: Taste, excess and an emerging politics of cinematic style* fra 1995 er en av de tidligste og mest innflytelsesrike tekstene til å teoretisere kultfilmer. Utover selve filmene fokuserer Sconce også mye på selve tilhengerne av såkalt dårlige filmer – på deres smak og preferanser, og de elementer som tiltrekker dem til en slik type alternativ film.

Sconce opererer med begrepet *paracinema*, en term som i følge ham selv dekker "such seemingly disreputable subgenres as 'badfilm', splatter-punk, 'mondo' films, sword and sandal epics, Elvis flicks, government hygiene films, Japanese monster movies, beach-party musicals, and just about every other historical manifestation of exploitation cinema from juvenile delinquency documentaries to soft-core pornography" (Sconce 2008, s. 101).

Paracinema er altså en løs term som er dekkende for en rekke forskjellige typer film.

Fellesnevneren er at de alle er filmer med relativt lav status. De passer ikke inn under den tradisjonelle mainstream-normen, og vil regnes som enten dårlige eller uinteressante av både kritikere og gjennomsnittseere. Filmene hylles dog av det såkalte paracinema-publikummet, som i følge Sconce søker "to valorize all forms of cinematic 'trash', whether such films have been either explicitly rejected or simply ignored by legitimate film culture" (Sconce 2008, s. 101). Her blir det derfor viktig å presisere at paracinema ikke er synonymt med exploitation-film. Exploitation utgjør en betydelig del av paracinema og følgelig er Sconces argumentasjoner av stor relevans for denne oppgaven, men på den andre side er paracinema-begrepet såpass vidt at det også rommer andre typer film. Dermed er det ikke alle Sconces argumenter knyttet til paracinema-publikumets smak som vil være gjeldende i like stor grad for exploitation-publikummet.

Exploitation som opposisjon mot Hollywood

Noe av det Sconce vektlegger hos paracinema-seerne er deres sterke opposisjon mot den kommersielle mainstream-filmen ledet an av Hollywood. Sconce mener at når paracinema-publikummet omfavner og hyller lavbudsjetts exploitation- og trash-filmer er dette en måte å opponere og markere uvilje mot det de opplever som kjedelige etablerte mainstream-

tradisjoner fra Hollywood. Paracinematikernes avsmak strekker seg imidlertid lengre enn til selve Hollywood, og omfatter også hele kulturen rundt en kommersiell filmindustri:

The paracinematic audience promotes their tastes and textual proclivities in opposition to a loosely defined group of cultural and economic elites, those purveyors of the status quo who not only rule the world, but who are also responsible for making the contemporary cinema, in the paracinematic mind, so completely boring (Sconce 2008, s. 103)

Sconce mener at paracinema fungerer som en type *counter-cinema* – det vil si en form for motfilm som står som en tydelig kontrast til tradisjonell eller mainstream film. Dette er i og for seg ikke noe unikt fenomen. Også innen akademia er det lang tradisjon for å fremheve filmer som på forskjellig vis bryter med de klassiske Hollywood-konvensjonene.

Kunstneriske filmer som eksperimenter med stil og innhold har ofte blitt trukket frem og hyllet på grunn av sine brudd med de tradisjonelle normene ved kommersiell og mainstream film. Følgelig kan også mer kunstneriske filmformer klassifiseres som counter-cinema.

Paracinematikerne og akademikerne står således i en felles front mot den kommersielle Hollywood-filmen, men de befinner seg likevel langt fra hverandre. I følge Sconce setter nemlig paracinema-publikummet seg selv i opposisjon ikke bare mot Hollywood, men også til den filmkulturen som dyrkes innen akademia. Som eksempel refererer Sconce til hvordan kultfilm-magasinet *Zontar* hyller B-film-regissøren Larry Buchanan som et geni som overgår Ingmar Bergman:

Invoking Larry Buchanan, the mastermind of films like *Mars Needs Women* (1966) and *Zontar the Thing from Venus* (1966), as a greater director than Ingmar Bergman, however, reaffirms that the paracinematic community defines itself in opposition not only to mainstream Hollywood cinema, but to the (perceived) counter-cinema of aesthetes and the cinematic academy (Sconce 2008, s. 109)

Paracinematikerne og filmakademiaen sokner altså begge mot en form for counter-cinema som bryter med den kommersielle Hollywood-filmens etablerte konvensjoner, men omfavner vidt forskjellige typer film. Mens akademiaen hyller filmer som bevisst benytter seg av stilistiske innovasjoner for å bryte med mainstream-filmens normer, er det helt andre faktorer som engasjerer paracinema-publikummet. I følge Sconce feirer paracinematikerne

filmskapere som bryter med konvensjonell filmatisk stil *uten* at dette er et bevisst artistisk grep, men snarere en konsekvens av at de opererer innenfor exploitation-filmens begrensede produksjonsvilkår – noe som tradisjonelt resulterer i dårligere teknisk håndverk, billigere utseende, mindre overbevisende spcialeffekter, amatørmessig skuespill og lignende.

Sconce refererer Frank Henenlotter, regissør og selvproklamert fan av exploitation-filmer, som argumenterer for at manglende regikompetanse og latterlig dialog kan gi en film surrealistiske overtoner og oppleves som fullstendig uforutsigbar selv om historien i utgangspunktet er klisjépreget. Som seer har man ingen anelse om hva den neste bisarre hendelsen kommer til å bli – det eneste man vet er at det ikke kommer til å bli som noe man tidligere har sett på film. De tingene det pekes på her er ut i fra tradisjonelle målestokker negative aspekter. Amatørmessig regi og skuespill, latterlige replikkvekslinger, mangelfullt filmteknisk håndverk og lignende oppfattes tradisjonelt sett ikke som noe positivt, og for en gjennomsnittsseer vil en film preget av slike elementer være å regne som dårlig. Men her stresser Sconce at for paracinematikerne blir ikke avviket fra det som tradisjonelt regnes som god film sett på som negativt. Disse filmene blir ikke latterliggjort for sine avvik, men tvert i mot feiret som unike, vågale og subversive filmatiske opplevelser.

Sconces konklusjon blir følgelig at mens akademia verdsetter filmskapere som bevisst bryter filmatiske konvensjoner for å kritisere mediumet estetisk eller politisk hyller paracinematikerne i stedet ”a stylistic and thematic deviance born, more often than not, from the systematic failure of a film aspiring to *obey* dominant codes of cinematic representation (Sconce 2008, s. 112).

Camp

Så langt har jeg lagt mye vekt på mentaliteten til tilskuergruppen som konsumerer exploitation-film. Dette er fordi jeg mener at deres holdninger til ulike typer film er et viktig moment i forståelsen av exploitation-filmens appell. Jeffrey Sconces poeng om at paracinema-publikummet oppsøker denne typen film i protest mot Hollywood og de kommersielle kreftene rundt industrien er sentralt, men det bør samtidig ikke tillegges for stor vekt. Slike anti-etablissement-holdninger alene er ikke en tilstrekkelig forklaring på exploitation-filmens tiltrekkingskraft, og det synes åpenbart at det må ligge flere faktorer til

grunn. Én faktor jeg mener spiller en sentral rolle i appellen mot kunstformer som utifra tradisjonelle målestokker vil regnes som mislykket eller dårlig er *camp*.

Før jeg går videre inn på dette vil jeg si noe mer konkret om hva *camp* er ettersom dette er et komplekst begrep som krever en nærmere forklaring. Det er derfor naturlig å ta utgangspunkt i den viktigste og mest innflytelsesrike akademiske teksten som diskuterer fenomenet *camp*: Susan Sontags berømte essay *Notes on "Camp"* fra 1964, hvor hun gjennom 58 punkter detaljerer sin forståelse av *camp*. Sontag begynner med å adressere vanskelighetene med å gi en strikt definisjon av hva *camp* er fordi det dreier seg mer om en sensibilitet enn om noe helt konkret. Hun klassifiserer likevel begrepet i generelle ordelag som en form for estetisisme – en estetisisme som ikke bare er dekkende for film, men også for litteratur, musikk, kunst, arkitektur, mote og interiør. I følge Sontag handler *camp* først og fremst om stil og hun beskriver *camp* som "a vision of the world in terms of style – but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the "off", of things-being-what-they-are-not" (Sontag 2008, s. 44).

Overdrivelse og ekstravaganse er to videre nøkkelord som vektlegges av Sontag. *Camp* er storslagent og overdrevet – ting dras alt for langt, og for *camp*-entusiaster blir det å omfavne denne formen for grotesk overdrivelse en måte å bryte med kontemporære normer. Men selv om *camp* er voldsomt overdrevet er det på samme tid dønn seriøst, og Sontag beskriver følgelig *camp* som "art that proposes itself seriously, but cannot be taken altogether seriously because it is 'too much'" (Sontag 2008, s. 47).

Seriøsitet er altså et definerende kjennetegn ved *camp*, men det dreier seg om en seriøsitet som mislykkes. Dette er likevel ikke ensbetydende med at alle filmer som mislykkes i sin seriøsitet kan klassifiseres som *camp*. Dette poengterer Sontag tydelig, og hun stresser forskjellen det som er *camp* og det som bare er regelrett dårlig:

Of course, not all seriousness that fails can be redeemed as Camp. Only that which has the proper mixture of the exaggerated, the fantastic, the passionate, and the naïve. [...] When something is just bad (rather than Camp), it's often because it is too mediocre in its ambition. The artist hasn't attempted to do anything really outlandish. ("It's too much," "It's too fantastic," "It's not to be believed," are the standard phrases of Camp enthusiasm) (Sontag 2008, s. 47)

Videre trekker Sontag frem filmen *On the Beach* (Stanley Kramer, 1959) og bøkene *Winesburg, Ohio* (Sherwood Anderson, 1919) og *For Whom the Bell Tolls* (Ernest Hemingway, 1940) som eksempler på verk som er så dårlige at de er latterlige, men likevel ikke dårlige nok til at de blir underholdende, og i følge Sontag er dette fordi de er pretensiøse og mangler fantasi. Som kontrast peker hun på at det derimot er camp i dårlige filmer som *The Prodigal* (Richard Thorpe, 1955) og *Samson and Delilah* (Cecil B. DeMille, 1949), de italienske muskelmann-eventyrene med superhelten Maciste, og en rekke japanske science fiction-filmer fordi ”in their relative unpretentiousness and vulgarity, they are more extreme and irresponsible in their fantasy – and therefore touching and quite enjoyable” (Sontag 2008, s. 48).

Den italienske exploitation-filmens camp-estetikk

Camp er altså et sentralt begrep som er viktig for forståelsen av tiltrekking mot det dårlige og det overdrevne på film. Begrepet er kanskje særlig viktig for forståelsen av appellen ved kult-filmer, men det er viktig å presisere at forholdet mellom exploitation, som er denne oppgavens hovedfokus, og camp ikke er like tett. Exploitation-filmer er som regel laget på et lavt budsjett med en røff og upolert stil, og mange av disse filmene kan vanskelig sies å inneha en camp-estetikk. Ta for eksempel den omstridte amerikanske rape-revenge-filmen *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1978), hvis statiske kameraarbeid, dårlige lyd kvalitet og komplette mangel på bakgrunnsmusikk har lite til felles med den overdrevne ekstravagansen man gjerne forbinder med camp. Dette er også gjeldende for flere italienske exploitation-filmer. I sitatet fra Sontag ovenfor refererer hun for øvrig til nettopp en italiensk filmtype – nemlig peplum-sjangeren, som er eventyrfilmer med mytologiske helter som Hercules, Ulysses og Maciste som hovedpersoner. Det er ikke rart at Sontag drar frem peplum-filmene, som med sine overdådige kulisser, fargesprakende kostymer, ekstravagante oppvisninger i kroppslig styrke og latterlige dialoger fremført med det tyngste alvor er langt mer representative for camp enn hva de italienske exploitation-filmene er.

Med det sagt så finnes det likevel mange italienske exploitation-filmer med en tydelig camp-appell. Et eksempel på dette er skrekkfilmen *Bloody Pit of Horror* (Massimo Pupillo, 1965), hvor en gruppe lettkledde modeller på fotooppdrag i et gammelt slott blir terrorisert av slottets eier, spilt av bodybuilderen Mickey Hargitay. Scenene hvor Hargitay – kledd opp som en form for bøddel med rød kappe og hette, og glinsende, bar overkropp – pisker og torturerer de

fastlenkede modellene mens han gapskratter og ruller manisk med øynene er omtrent det nærmeste man kan komme et lærebokseksempel på "too much". Den samme groteske overdrivelsen finner vi i psyko-thrilleren *Delirium* (Renato Polselli, 1972), hvor vi blant annet får se en ung kvinne som er i ferd med å ta et bad bli angrepet av en gal morder. Morderen pisker kvinnen gjentatte ganger til hun til etter hvert begynner å nyte det. Hun blir så masturbert med pisken før hun til slutt druknes i badekaret. Igjen finner vi en ekstravagant smakløshet og sterkt overdrevet skuespill – det er for øvrig nok en gang Mickey Hargitay som spiller rollen som morder. Men bare for å presisere: det finnes mange eksempler også uten Hargitay på rollelisten. Andre italienske exploitation-filmer med særlig høy camp-faktor inkluderer *In the Folds of the Flesh* (Sergio Bergonzelli, 1970), *SS Girls* (Bruno Mattei, 1977), *The Nights of Terror* (Andrea Bianchi, 1981) og *Women's Prison Massacre* (Bruno Mattei, 1983) bare for å nevne noen.

Vi kan altså se en viss tendens til at italienske exploitation-filmer har et nærmere slektskap til camp enn hva mange amerikanske exploitation-filmer har. En viktig årsak til dette er blant annet italienernes spesielle stil og mote. Både Roma og Milano regnes blant verdens ledende motehovedsteder, og dette gjenspeiler seg ofte i både dekoren og kostymene i italienske filmer. Dette er tydelig i *giallo*-filmen, en italienske thriller-subsjanger som var særlig utbredt på 1960- og 1970-tallet, og som er særlig kjent og beundret for sine overdrevent intrikate mordgåter og visuelt stilige drapsscener. Giallo-eksperten Gary Needham poengterer at for flere seere utgjør de kvinnelige stjernenes fargerike garderober en vel så stor del av appellen ved giallo-filmene: "While many *giallo* viewers await the ubiquitous Susan Scott's next undressing scene, many many others are waiting to see her next fabulous outfit" (Needham 2008, s. 298).

Giallo-thrillerne står i dag som et tidsdokument for datidens italienske mote, og byr på til tider ekstravagante kostymer i form av enorme solbriller, parykker i alskens størrelser og fasonger, fargesprakende hatter, fjær og pasteller, og kjoler med spektakulære splitter og utringninger. Needham mener at de oppsiktsvekkende og overdådige kostymene trigger en camp-appell hos moderne seere, og han argumenterer sågar for at camp-estetikk alene kan være nok til å opphøye selv den mest middelmådige giallo til en form for mesterverk:

The *giallo* is a document of 60s and 70s style that years later can be seen as utterly camp. Even the most tired of *gialli* is capable of being resurrected as a "masterpiece," thanks to Alexander Doty's example of making things queer and wardrobe departments whose creativity and expression at times exceeds that of the director (Needham 2008, s. 298)

Selv om giallo-filmen har en særegen posisjon når det gjelder camp-mote er det viktig å presisere at man kan finne eksempler på camp-kostymer også i flere billige exploitation-filmer. Selv i exploitation-thrilleren *Delitti* (Giovanna Lenzi, 1987), hvis budsjett er så ikke-eksisterende at det i flere scener har blitt satt opp gardiner istedenfor vegger, finner vi fluffy pelskåper, hatter med slør og fargerike kreasjoner med høye skulderputer i ekte *Dynastiet*-stil. Vi kan følgelig konkludere med at camp utgjør en viktig del av appellen ved de italienske exploitation-filmene.

Kapittel 2: Annerledes-følelsen

Appellen ved den italienske exploitation-filmen, som er denne oppgavens hovedfokus, er i utgangspunktet ikke så forskjellig fra appellen mot exploitation-film generelt, men det finnes likevel et par vesentlige momenter som er mer særegne for tiltrekkingen mot de italienske variantene. Som jeg diskuterte i forrige kapittel har italiensk exploitation et tettere bånd til camp-estetikken enn hva de amerikanske filmene har. I tillegg har vi momentet med å omfavne og hylle billige exploitation-filmer som en metode for å markere avstand og uvilje mot mainstream-normer fra Hollywood. Sånn sett kan man si at det å omfavne den italienske exploitation-filmen er å ta denne trenden et steg videre. Her hyller man en gruppe som er enda mer marginalisert, og følgelig distanserer man seg også ytterligere til Hollywood samtidig som man er enda mer unik i sin interesse enn de generelle exploitation-tilhengerne. Men det kanskje aller mest karakteristiske appellpunktet som er unikt for den italienske exploitation-filmen er dens utpregede annerledes-følelse. I sin streben etter å imitere de etablerte amerikanske normene bryter de dem ubevisst ned i enda større grad enn de amerikanske exploitation-filmene og resulterer dermed i denne litt spesielle følelsen av at noe er annerledes og ikke helt slik det skal være.

Det at de italienske exploitation-filmene skiller seg ut er imidlertid ikke noe bevisst grep. Tvert i mot er målsetningen som regel å ligne mest mulig på amerikansk film. Tohill & Tombs viser til at "[a]s always in the Italian industry a hit film, either from Italy or abroad, would spawn a host of sequels and outright copies" (Tohill & Tombs 1994, s. 32). Her poengteres det at de populære filmene som ble imitert like gjerne kunne være italienske, men det er likevel ikke til å komme utenom at den dominerende amerikanske filmindustrien har vært en stor påvirkningskraft som har hatt mye å si for hvilke typer sjangerfilmer som har blitt produsert i Italia. Som et eksempel på dette synes jeg at det følgende velkjente sitatet fra den italienske filmregissøren Luigi Cozzi er illustrerende:

"In Italy, when you bring a script to a producer, the first question he asks is not 'what is your film like?' but 'what *film* is your film like?' That's the way it is, we can only make *Zombie 2*, never *Zombie 1*" (Hunt 2000, s. 325).

Her må man selvsagt ta høyde for at Cozzi kanskje overdriver situasjonen noe, men hans uttalelser maler likevel et bilde av en sterkt kommersiell filmindustri som ønsker å nå ut til en

størst mulig masse gjennom å basere seg på eksisterende suksessmodeller – noe som gjør at Hollywood blir en naturlig inspirasjonskilde.

Mange italienske filmskapere har altså hatt som mål å etterligne amerikanske filmsuksesser i håp om å selge filmene sine til et størst mulig internasjonalt publikum. For å oppnå dette målet har man ikke bare nøydt seg med å imitere handlingselementer fra Hollywood-suksesser, men ofte også lagt selve handlingen til USA, benyttet anglifiserte pseudonymer for både crew og skuespillere, og ikke minst hyret inn en eller to amerikanske skuespillere for å sikre seg navn som kan selge filmen internasjonalt. Likevel er det ikke til å komme utenom at sluttresultatet som regel skiller seg veldig fra originalmodellen fordi de har en tydelig italiensk vibbe og både ser og føles distinkt uamerikansk. En som har bitt seg merke i dette fenomenet er Stephen Thrower, som har spesialisert seg på studier av ikke-mainstream film:

Whilst the commercialism of the Italian industry often propels 'hired gun' directors into projects designed to exploit American box-office trends, the results can display a divergent, even ironic character of their own. Differing moral attitudes, as well as differing sensibilities on social or political matters, mean that what may have started out as a rip-off often emerges from the Italian studios bearing scant similarity – in either form or content – to the alleged model (Thrower 1999, s. 15)

Det er ingen tilfeldighet at nettopp Thrower fokuserer på dette fenomenet. Han har nemlig fordypet seg i den kjente italienske regissøren Lucio Fulci, som er mest kjent for sine mange voldelige skrekkfilmer fra tidlig på 1980-tallet. Fulcis skrekkfilmer fra denne perioden – *Zombie* (1979), *The City of the Living Dead* (1980), *The Beyond* (1981), *The House by the Cemetery* (1981), *The New York Ripper* (1982) og *Manhattan Baby* (1982) – har alle sterke inspirasjoner fra amerikansk skrekkfilm, og har handlingen lagt til USA. Fulcis filmer inneholder en rekke av de karakteristikkene som er typiske for den spesielle annerledesfølelsen som mange italienske filmer fremkaller. Denne spesielle opplevelsen inntreffer når illusjonen av at noe er amerikansk slår sprekker på grunn av elementer som stilmessige brudd mellom location- og interiør-scener, sammenblanding av italiensk og amerikansk stil og kultur, og merkbar bruk av dubbing. Denne opplevelsen av at ting ikke er helt som de skal, og ikke minst årsaken til at man føler det slik, kan være vanskelig å sette ord på, og jeg vil derfor vie en del plass til å greie ut om dette.

Fulcis skrekkfilmer utspiller seg som nevnt i amerikanske byer, og utendørsscenene er også spilt inn på location i USA. Interiørscenene er imidlertid tatt opp i et studio i Italia, og de brå overgangene fra genuine amerikanske locations til innendørsscener med utpreget europeisk dekor og møblement kan oppleves som smått desorienterende og surrealistisk. Det er litt som om karakterene åpner ytterdøren og trer inn i en helt annen verden. Og selv om rollefigurene skal være amerikanske og er utstyrt med klassiske engelskspråklige navn (Anne, John, Brian etc.) så *ser* de ikke spesielt amerikanske ut ettersom at de i hovedsak spilles av italienske skuespillere som besitter typiske middelhavstrekk. De snakker imidlertid perfekt amerikansk ettersom at all dialogen har blitt dubbet, men svært ofte matcher ikke den engelske dialogen bevegelsene på skuespillernes lepper – noe som smadrer den amerikanske illusjonen ytterligere.

Av elementene jeg har nevnt ovenfor er særlig dubbingen av interesse. I følge Thrower er dubbing et fenomen som kan oppleves som fremmedgjørende for seerne:

Dubbing can evoke an immediate sense of otherness, a detachment and sensory dislocation created by the mismatching of an actor's lips and the dubbed voice. We may also notice a discrepancy between the visual space represented and the acoustic properties of the dubbed sound (Thrower 1999, s. 152)

For mange oppleves dubbing som et forstyrrende element som kraftig forringer kvaliteten på produktet. Her må det imidlertid legges til at dubbing i stor grad er et kulturelt fenomen og at skandinaver, som er vant med å se filmer og TV-programmer tekstet, er mye raskere til å reagere negativt på dubbing enn for eksempel tyskere, spanjoler og russere, som er oppvokst og vant med dubbing. Det foreligger imidlertid en vesentlig forskjell mellom hvordan dubbingen fungerer i disse landene og hvordan italienske filmer dubbet til engelsk.

I land som Tyskland, Spania og Frankrike er det som regel fast praksis at alle kjente skuespillere har en fast dubber slik at de er utstyrt med den samme stemmen i hver film og dermed skaper en form for kontinuitet. Slik fungerer imidlertid ikke den engelske dubbingen av italienske filmer, hvor man kan få inntrykket av at dubberne har blitt valgt ut mer eller mindre vilkårlig. Selv godt etablerte og gjenkjennelige skuespillere er utstyrt med en ny stemme i hver film. Dette kan i noen tilfeller ha en litt merkelig effekt på seerne – særlig hvis man ser på filmene til Fulci, som har en tendens til å bruke de samme skuespillerne i flere av

sine filmer. Men for hver film er skuespillerne altså utstyrt med nye stemmer. Det som gjør opplevelsen enda mer spesiell er at også det samme teamet med dubbe-skuespillere går igjen i flere av Fulcis filmer. Dersom man ser flere av disse filmene i løpet av kort tid vil man fort kunne dra kjensel på stemmene som går igjen fra film til film, men alltid fra munnen til en ny skuespiller, og dette bidrar til å skape en litt merkelig og surrealistisk atmosfære.

Når jeg nå fokuserer såpass mye på Lucio Fulcis skrekkfilmer fra 1980-tallet er det fordi de er svært gode og illustrerende eksempler på italienske filmer som streber etter å se amerikanske ut, men hvis italienske identitet likevel skinner sterkt gjennom. Men i rettferdighetens navn skal det poengteres at dette på ingen måte er unikt for Fulci. Tvert i mot er dette en rød tråd i italienske filmer som baserer seg på amerikanske modeller – den italienske identiteten lar seg ikke forkle. Selv når det er gjort opptak i USA slår illusjonen sprekker og som seer får man en opplevelse av å befinne seg i et slags ”annerledes-USA”. Det er dog ikke bare spesielle dubbe-tradisjoner, skuespillere med middelhavsutseende og europeisk dekor som bryter ned illusjonen. I noen tilfeller blandes rett og slett elementer fra amerikansk og italiensk kultur sammen på bisart vis. I Joe D’Amatos skrekkfilm *Absurd* (1981) er handlingen lagt til en amerikansk småby hvor en rekke venner samles for å se en rugby-kamp på TV. Erketyrisk amerikansk, og dette er helt tydelig et meget bevisst valg fra filmskapernes side, men nok en gang skinner filmens italienske opprinnelse gjennom siden de forskjellige rollefigurene sitter og gaffler i seg store mengder med pasta og spagetti mens de ser på kampen. Andre ganger gir rett og slett filmskapernes manglende engelskkunnskaper seg til kjenne og skaper absurde situasjoner. Et av mest komiske eksemplene på dette finner vi i Fulci-skrekkfilmen *The Beyond* (1981) hvor man i en scene på et sykehus kan se et dørskilt med påskriften ”Do Not Entry”.

Som et siste eksempel på en kuriøs kollisjon mellom italiensk og amerikansk kultur jeg vil trekke frem skrekkfilmen *Troll 2* (Claudio Fragasso, 1990). Denne filmen er til forskjell fra Fulcis filmer tatt opp utelukkende i USA. Den er filmet i Utah med lokale skuespillere i alle rollene og den er ikke dubbet. Her har vi altså en film som på overflaten er helt amerikansk. Men hele crewet – og ikke minst regissøren og manusforfatteren – er italienske. En sentral del av annerledes-følelsen i *Troll 2* skyldes manuskriptet, som inneholder en lang rekke bisarre dialoger, som for eksempel når en vettskremt tenåringsjente forteller at hun har sett spøkelset av sin døde bestefar, og faren reagerer med å spørre henne om hun har brukt dop nå igjen. Spørsmålet stilles på likefrem måte – som at det å bruke dop er noe alle amerikanske tenåringer bruker å gjøre, og at foreldre flest bare rister litt på hodet over alt det dumme

tenåringene sier når de er dopet. Filmen er stappfull med replikkutvekslinger av samme kaliber, og de vitner om en noe mangelfull kunnskap om amerikansk kultur, og i særlighet ungdomskultur. I dokumentarfilmen *Best Worst Movie* (Michael Stephenson, 2009), som omhandler den voldsomme oppmerksomheten *Troll 2* har fått som en kalkun-klassiker, forteller flere av skuespillerne fra filmen at de reagerte på manuset, men ble nektet å gjøre om på dialogen fordi de italienske filmskaperne var salig overbevist om at det er slik amerikanske ungdommer prater og oppfører seg. De italienske filmskapernes antagelser omkring adferd som er typisk amerikanske, men som i virkeligheten ikke er det skaper – i tillegg til store mengder ufrivillig komikk – en sterk følelse av å være i en bisarr verden som verken er USA eller Italia. Her har vi altså et eksempel på at selv når alle opptak er gjort i USA med amerikanske skuespillere kan likevel filmskapernes italienske mentalitet skinne gjennom i en slik grad at man får følelsen av å være i en form for annerledes-land.

I sum er alle de elementene har besrevet i dette kapittelet med på å skape en noe surrealistisk opplevelse. Man kan lett få følelsen av at det på sett og vis noe som ikke helt stemmer, og at filmene utspiller seg i et slags ”annerledes-land” hvor ting ikke fungerer på samme måte som i mainstream Hollywood-film. Hvis man leser omtaler eller besøker diskusjonsfora ser man at europeiske – og særlig italienske – sjangerfilmer ofte omtales som drømmeaktige. Nå skal det sies at den ofte markante visuelle stilen (som gjerne tar forrang over selve handlingen) nok er en viktigere årsak til dette, men jeg vil likevel hevde at alle de elementene jeg her har pekt på også er med på å forme inntrykket av en noe drømmeaktig kvalitet.

Den spesielle følelsen av at noe ikke helt stemmer er helt klart utilsiktet – en konsekvens av mislykkede forsøk på å gi filmene en amerikansk klesdrakt – men den har likevel endt opp med å bli et av de mest karakteristiske og gjennomgående kjennemerkene for italiensk sjangerfilm. Det er en sentral del av disse filmenes unike identitet og utgjør en viktig del av deres appell, og er også i overensstemmelse med Jeffrey Sconces teori om at ”paracinematic viewers value a stylistic and thematic deviance born, more often than not, from the systematic failure of a film aspiring to *obey* dominant codes of cinematic representation” (Sconce 2008, s. 112).

Helt til slutt kan være verdt å peke på at når jeg har diskutert dette fenomenet har det vært med utgangspunkt i de engelskspråklige versjonene dubbet til engelsk. Opplevelsen dersom man ser filmene i deres italienskspråklige versjon vil nødvendigvis bli noe annerledes, men jeg vil hevde at den samme smått surrealistiske følelsen fortsatt er gjeldende – om enn på en

noe annen måte. Et illustrerende eksempel kan være å se spaghetti-westernfilmer med klassisk amerikansk setting i ville vesten. Opplevelsen av å se cowboyer i ekte-amerikanske omgivelser som leverer sin dialog på italiensk er ganske komparativ med den bisarre opplevelsen knyttet til de engelskspråklige versjonene jeg har beskrevet.

Kapittel 3: Exploitation med et budskap?

Hittil i oppgaven har jeg fokusert mye på appellen ved det som kan oppfattes som dårlig. Jeffrey Sconce fokuserer mye på det såkalte paracinema-publikummets preferanse for filmer som ubevisst bryter mainstream-filmens konvensjoner fordi de på varierende vis feiler i sine intensjoner. Dette momentet utgjør unektelig en viktig del av forståelsen for tiltrekkingen mot exploitation og trash, og en ironisk tilnærming til slike filmer har etter hvert blitt sterkt utbredt. Det ser vi blant annet gjennom TV-programmet *The Mystery Science Theater 3000* (1988-99) hvor en mann og to roboter fanget på en romstasjon tvinges til å se på gamle science fiction-filmer, og som under hele visningen kommer med syrlige kommentarer hvor de latterliggjør filmene for deres feil og mangler. Uttrykket ”so bad that it’s good” har med tiden blitt en hyppig brukt frase innenfor popkulturen – flittig benyttet av seere som finner underholdning i å komme med ironiske eller latterliggjørende kommentarer mens de ser en film de oppfatter som dårlig. Det finnes helt klart en kultur for dette, men samtidig finnes det også kultur for en stikk motsatt holdning, og Sconce har blitt mye kritisert for å være for ensidig og legge for stor vekt på en ironisk lese måte av trash- og exploitation-filmer. Mathijs og Sexton poengterer at det finnes flere seere som ikke føler tilhørighet til en ironisk tilnæringsmåte og at disse personene ”would not see themselves as gaining pleasure out of such films in a distanced, primarily ironic manner. Examples abound from people who are actually strongly affected by such films and approach them, sometimes write about them, in a serious manner” (Mathijs & Sexton 2011, s. 93). Mathijs og Sexton peker på at forskjellige mennesker nødvendigvis også vil evaluere filmer forskjellig. Sconces ironiske tilnæringsmetode er altså – til tross for sin utbredthet – bare én av flere måter å se exploitation-filmer på.

Men da melder spørsmålet seg: hvis man altså velger å gå bort fra den ironiske lese måten, vil man da kunne oppleve affekt i møtet med italienske exploitation-filmer? Vil man kunne finne et dypere budskap? Som jeg allerede har vært inne på er en exploitation-filmens hovedoppgave å oppnå profitt gjennom å spille på sensasjonelt og støtende innhold. Gir disse rammevilkårene da noe rom for affekt, budskap eller kunstnerlig utfoldelse? Ja! Man kan faktisk finne flere italienske exploitation-filmer som er både dyktig laget og som inneholder et budskap – problemet er bare at sammenblandingen med de klassiske exploitation- ingrediensene gjør at disse elementene blir mindre synlig, og filmens exploitation-drakt gjør at gjennomsnittsseerne gjerne ikke vil finne på å oppsøke filmen i det hele tatt.

Et eksempel exploitation med et budskap er den italienske skrekkfilmen *Werewolf Woman* (1976) av Rino Di Silvestro. Filmen handler om den forstyrrede unge kvinnen Daniela, som grunnet seksuelle overgrep i barndommen har store vanskeligheter med å takle tilnærmelser fra menn og sine egne seksuelle lyster. Gjennom slektsgranskning oppdager Daniela at en kvinnelig slektning for hundrevis av år siden ble anklaget for å være en varulv og brent på bålet. Den ustabile Daniela blir overbevist om at hun er en reinkarnasjon av denne slektningen og at også hun er en varulv – med det resultat at hver gang hun er i ferd med å bli intim med en mann bryter hun ut i et voldsomt raseri og biter mannen i hjel.

Ut fra tittelen skulle man kanskje tro at *Werewolf Woman* handler om en ekte varulvkvinne, men her dreier det seg altså om et innbilt tilfelle av lykantropi med alvorlige psykologiske problemer som bakenforliggende motiv for den innbilte tilstanden. Filmens handling er som sådan mer kompleks enn hva man skulle forvente. Den italienske DVD-utgivelsen av *Werewolf Woman* inkluderer et intervju med regissøren Rino Di Silvestro som ekstramateriale. I løpet av intervjuet fremgår det at Di Silvestro er en belest mann med mye kunnskap om både lykantropi og psykologi. Han sier også rett ut at han ønsket å lage en film rundt denne tematikken, men for at filmen skulle være salgbar insisterte produsentene på et høyt innhold av nakenhet, sex og vold. Disse elementene utgjør filmens salgsfaktor, og dette er også i tråd med exploitation-tradisjonene fra helt tilbake til 1930-tallet da mangelen på store stjerner gjorde at disse filmene måtte spille på sensasjonelt innhold for å tiltrekke seg publikum. I bunnen ligger likevel historien Di Silvestro ønsker å formidle – om en ung, misbrukt kvinne som bærer på et voldsomt raseri mot menn, samtidig som hun opplever en ufrivillig fysisk tiltrekking mot dem. Som en forsvarsmekanisme forsvinner hun inn i en fantasiverden hvor hun blir en varulv. Filmen forteller i utgangspunktet en kompleks historie om psykisk nedbryting, men den drukner litt i de store mengdene med exploitation-elementer som gjør krav på seerens oppmerksomhet. Historien ligger der like fullt og kan lett plukkes opp dersom man er åpen for det, og Annik Borels engasjerte rolletolkning av den traumatiserte Daniela klarer å vekke affekt for den tragiske karakteren.

En annen italiensk exploitation-film som er laget med mer intelligens og kompetanse enn det man forventer fra subsjangeren er Cesare Canevaris *The Gestapo's Last Orgy* (1977). Denne filmen føyer seg inn under en av exploitation-filmens underkategorier kalt *nazi exploitation* – vanligvis referert til i sammentrukket form som *nazisploitation* – som er exploitation-filmer som utspiller seg i dødsleire for jøder. Handlingen begynner i Tyskland tidlig på 1950-tallet. Kommandant Conrad von Starker, tidligere øverstkommanderende for en konsentrasjonsleir

for jøder, sitter i en svart bil og kjører gjennom en tilsynelatende øde landsby. I voice over hører vi vitnemål fra Nürnberg-rettsakene der overlevende jøder gir grufulle beskrivelser av tortur og overgrep i von Starkers leir. Von Starker ankommer til slutt sin endelige destinasjon – den nå nedlagte og falleferdige fangeleiren han hadde ansvaret for under krigen. Der blir han møtt av en vakker, elegant og lyshåret kvinne. Kvinnen heter Lise og under krigen var hun en av fangene i leiren. Det kommer raskt frem at Lise vitnet til von Starkers fordel under Nürnberg-prosessen og takket være hennes vitnemål har han sluppet unna med bare fem år i fengsel. Dette er deres første møte siden rettsaken og von Starker omfavner Lise og trykker henne tett inntil seg. Det er tydelig at det har vært et intimt forhold mellom de to. De vandrer sammen gjennom den nå falleferdige leiren hvor veggene er nedtagget med minneord om de døde og lovnader om aldri å glemme. På bakken finner Lise et gammelt munnspill liggende bortgjemt i gresset. Dette får henne til å huske en ung fangevokter som brukte å spille på dette munnspillet. Brått ser vi den unge mannen spille på munnspillet og vi forflytter oss bakover i tid til da konsentrasjonsleiren var operativ. Gjennom flashbacks blir vi fortalt Lise og von Starkers dramatiske forhistorie – med tidvise hopp tilbake til nåtiden.

En slik type non-lineær fortellerstruktur er ikke utpreget vanlig innenfor exploitation-film, og de glidende, elegante overgangene fra nåtid til fortid er møysommelig iscenesatt. Filmen evner å skape en viss spenning rundt forholdet mellom von Starker og Lise, og man blir interessert i å se hva som er deres historie og hva som har ført dem dit de befinner ved filmens start. Både utførelsen og det filmatiske håndverket tyder på at det – i motsetning til de fleste andre italienske nazisploitation-filmene – ligger mer tanke bak enn bare å pakke et størst mulig antall grusomheter inn i spilletiden på halvannen time.

Det er ikke dermed sagt at vold og grusomhet ikke spiller en nøkkelrolle i filmen. *The Gestapo's Last Orgy* byr nemlig på en lang rekke ubehagelige og grafisk dvelende voldsscener. Blant de mest oppsiktsvekkende øyeblikkene er en scene hvor Alma, leirens nestkommanderende og von Starkers elskerinne, hiver en menstruerende fange til en flokk sultne dobermanner. Filmens mest notoriske og ekstreme sekvens er likevel uten tvil det ekstravagante middagsselskapet hvor von Starker, Alma og en rekke nazi-offiserer diskuterer ideologi og ”den endelige løsning” før de får servert hovedretten: en kjøttgryte laget av det aborterte fosteret til en jødisk kvinne. Den altoverskyggende smakløsheten i disse (og andre) sekvenser gjør det forståelig at mange ser filmen som søppel, men der andre nazisploitation-filmer som for eksempel *SS Experiment Love Camp* (Sergio Garrone, 1976) bare pøser på med torturscene etter torturscene, gjør *The Gestapo's Last Orgy* i det minste et forsøk på å

belyse de tankene og ideologiene som gjorde det mulig at slike grusomheter kunne finne sted. Dette sammen med filmens solide fortellerstil er gode argumenter for at filmen fortjener å bli tatt på større alvor enn den vanligvis blir, men sammenblandingen av dyktig filmhåndverk og grensesprengende smakløshet gjør at filmen sannsynligvis blir en for hard pille å svelge for andre enn de mest herdede exploitation-entusiastene. Jeg skal ikke gå noe dypere inn i *The Gestapo's Last Orgy* og dens eventuelle verdier som filmatisk verk, men i likhet med *Werewolf Woman* kommer jeg tilbake til også denne filmen senere i oppgaven. Da kommer fokuset imidlertid til å ligge på hevnmotivet i handlingen.

Kapittel 4: Nostalgi og det tidsmessige forholdet mellom tilskuer og film

I dette kapittelet vil jeg diskutere hvilken rolle tid spiller i attraksjonen mot exploitation-filmer. Mer spesifikt vil jeg fokusere på hvordan tidsmessig avstand mellom tilskuer og film kan være avgjørende for hvordan vi opplever en film. I den sammenheng har jeg lyst å dele en liten opplevelse jeg hadde for ikke så lenge siden. En opplevelse som satte i gang en tankeprosess som omhandler mye av det jeg vil diskutere i dette kapittelet.

Opplevelsen av utdaterte fremstillinger

På en forelesning om narrativ kompleksitet i amerikanske fjernsynsserier ble jeg og en gruppe andre studenter vist pilot-episoden til politiserien *Hill Street Blues* (1981-87), som regnes som revolusjonerende for utviklingen av fortellemåten i amerikanske TV-serier. I løpet av episoden var det særlig én sekvens som skilte seg ut og vekket en tydelig respons hos seerne: To politibetjenter rykker ut etter meldinger om husbråk hos en afroamerikansk familie. Det viser seg faren i huset har hatt et seksuelt forhold til sin tenåringsdatter. Moren, som nettopp har funnet ut hva som har foregått bak hennes rygg, er rasende og truer med å ta livet av datteren, og de to betjentene forsøker å megle for å få roet ned situasjonen. Stefaren innrømmer hva som har skjedd, men skylder på at datteren har gått utfordrende kledd og at han har fått lite sex av kona. Løsningen blir at betjentene oppfordrer mor og datter til å skjerpe seg – jenta må slutte å være utfordrende, mens moren blir rådet til å gjøre seg selv mer tilgjengelig for ektemannen.

Denne scenen formidler et krast budskap som lett kan oppfattes som både stigmatiserende og støtende. Likevel var reaksjonen fra de som så på et unisont latterutbrudd. Etterpå ble episoden diskutert og det rådet bred enighet om at den nevnte sekvensen var ”ordentlig drøy”, men likevel latet det ikke til at noen hadde latt seg provosere. Tvert i mot ble den altså opplevd som komisk. Dette er på ingen måte noen unik reaksjon. I løpet av mange år med konsumering av film i selskap med andre har jeg vært vitne til uttalige latterutbrudd grunnet utdaterte eller stigmatiserende kvinnefremstillinger – det mest klassiske eksemplet er gamle svart-hvitt-filmer hvor menn gir opprørte kvinner både en og to ørefiker for at de skal til fornuft eller roe seg ned, hvorpå kvinnene unnskylder seg for å ha opptrådt tåpelig. Det er

altså ikke uvanlig å reagere med latter på slike scener, men dette er unektelig en påfallende reaksjon. Selv har jeg flere ganger stilt spørsmål med hvorfor slike scener har en tendens til å utløse denne typen reaksjoner. Hvorfor blir dette komisk og ikke provoserende?

I et forsøk på å besvare dette spørsmålet vil jeg trekke frem filosofiprofessor Matthew Kieran, som har studert hvordan seere/lesere forholder seg moralsk til handlinger som utspiller seg i fiksjonelle univers. Kieran (2010, s. 690-691) mener at vi som seere kan både godta og glede oss over handlinger på film og TV som vi i det virkelige liv ville ha fordømt. Årsaken til at vi aksepterer disse handlingene innenfor fiksjon er fordi vi vet at dette ikke er virkelighet. Jeg skal ikke gå noe nærmere inn på denne diskusjonen siden den ikke har noen direkte relevans til denne oppgavens tematikk, men jeg ønsker å dra frem et moment Kieran diskuterer som jeg føler er relatert til spørsmålet om hvorfor provoserende handlingselementer i eldre filmer skaper komiske reaksjoner: nemlig tidsepoken det aktuelle verket tilhører.

Kieran bruker et eksempel hvor han tar utgangspunkt i de gamle islendingesagaene fra 1200- og 1300-tallet. I disse sagaene er blodhevn et sentralt element. Et drap hevnes med et nytt drap, og det trenger ikke engang være drapsmannen selv som myrdes, men like gjerne et medlem av hans familie eller gruppe. Innenfor dette universet vil eventuelle kvaler med å drepe føre til at den aktuelle karakterens ære og mandighet blir trukket i tvil. I følge Kieran godtar vi denne typen moralske forpliktelser og verdier – til tross for at de strider mot våre egne – fordi de er passende og korrekte innenfor den verdenen og den tidsepoken disse handlingene utspiller seg i.

Men Kieran ber oss så om å tenke oss en historie hvor hovedpersonen må begå en rekke æresdrap for å hevne seg selv og sin familie, og opprettholde deres ære – og historien skal foregå i nåtidens London. Mens den eksakt samme handlingen er akseptabel når den foregår i islendingesagaene blir den i følge Kieran langt mer problematisk for oss å sluke når den spiller seg ut i moderne London, og han lanserer en mulig løsning på spørsmålet om hvorfor det er slik: ”One possibility is that we engage with an Icelandic saga as laying out some far-off make-believe world that bears fairly indirect and complicated relations to our own” (Kieran 2010, s. 691).

Islendingesagaene er altså så gamle og den verdenen de utspiller seg i så radikalt annerledes fra den vi selv lever i at det hele fortoner seg mer som et eventyr. Å ta stilling til om det er moralsk riktig for karakterene å utøve blodhevn blir derfor like absurd som å stille spørsmål ved om det er riktig av Askeladden å lure trollet til å skjære opp sin egen mage. Vi godtar at

det er slik det er, mens den samme fortellingen lagt til moderne London gjør at det hele straks føles mer virkelig. Dette er en gjenkjennelig verden for oss og vi vil dermed forholde oss annerledes til blodhevnene og de moralske aspektene knyttet til dette.

Det kan muligens oppleves som noe søkt å trekke en parallell mellom de gamle islandske sagaene og opplevelsen ved å se pilotepisoden til *Hill Street Blues*, som i motsetning til islendingesagaene er et verk av relativt moderne dato. Men jeg opplever at Kierans poeng om at handlingen fra de islandske sagaene ligger så langt tilbake i tid at det fortoner seg nærmest som en fantasiverden med liten relevans til vår egen verden er overførbart til opplevelsen av å se filmer eller serier med utdatert sjåvinistisk innhold. Slike filmer føles også som om de er fra en helt annen tid som har lite til felles med den verdenen vi selv lever i. Scener hvor kvinner må fikes til av menn for at de skal klare å oppføre seg rasjonelt vil man i dag ikke finne noe annet sted enn i parodier eller typiske sketsje-show som *Torsdag kveld fra Nydalen*. Å skulle fremstille en slik scene på seriøst vis i en moderne film er helt utenkelig. Når man ser eldre filmer med et slikt innhold har man derfor en avstand til materialet, som blir komisk og morsomt fordi det er utdatert.

Et annet element som bidrar til å gjøre denne typen scener ufrivillig komiske er at de som regel fremstilles dønn seriøst. Fra tidligere i oppgaven husker vi at en slik voldsom seriøsitet som ikke er mulig å ta på alvor er blant de definerende kjennetegnene for camp, og i sin studie av camp legger Susan Sontag vekt på nettopp avstand i tid mellom oss selv og et verk:

Time may enhance what seems dogged or lacking in fantasy now because we are too close to it, because it resembles too closely our own everyday fantasies [...]. This is why so many of the objects prized by Camp taste are old-fashioned, out-of-date, *démodé*. It's not a love of the old as such. It's simply that the process of aging or deterioration provides the necessary detachment - or arouses a necessary sympathy. [...] Time liberates the work of art from moral relevance, delivering it over to the Camp sensibility (Sontag 2008, s. 48)

Avstand i tid mellom seeren og filmen kan altså ofte trigge en camp-appell og gjøre at noe som i utgangspunktet er støtende eller stigmatiserende blir appellerende komisk i sin utdaterthet. Men scener som med dagens øyne vil være utdaterte eller politisk ukorrekte kan også vekke en annen form for entusiasme hos seeren. ”They don't make 'em like they used to” er et kjent uttrykk som man ofte hører i sammenheng med eldre filmer. Implisitt i dette

uttrykket ligger det en form for begeistring for hvordan man lagde filmer før – en viss lengsel tilbake til det man opplever som eldre og bedre tider. I det hele tatt en følelse av *nostalgi*.

Nostalgi

Nostalgi kan defineres som en sentimental og noe bittersøt lengsel etter tidligere tider, og brukes også om verker (litteratur, film etc) som vekker frem slike følelser. Nostalgi er for øvrig også et av de åtte momentene som Mathijs og Mendik nevner som definerende for kultfilm – og dermed også for mye av exploitation-subsjangeren: ”[A] core feature of many cult films is their ability to trigger a sense of nostalgia, a yearning for an idealized past” (Mathijs & Mendik 2008, s. 3).

Det bør nevnes at nostalgibegrepet tradisjonelt brukes til å uttrykke sentimental lengsel etter en svunnet periode i *ens eget liv*, og det er derfor viktig å poengtere at i filmsammenheng er det ikke noen nødvendig betingelse at man selv har levd i den epoken man lengter tilbake til. Det kan like gjerne være det at filmen utspiller seg i en idealisert, men svunnet tid, og at man som seer føler en lengsel til denne perioden hvor livet tilsynelatende var bedre og mer ukomplisert. Det er dermed fullt mulig å bli nostalgisk av filmer som er innspilt (eller som utspiller seg) på for eksempel 1950- eller 1960-tallet selv om en selv ikke var født på det tidspunktet.

Men selv om nostalgi-følelsen ofte knytter seg til den tidsepoken en film fremstiller, er det viktig å presisere at følelsen også kan knytte seg til selve uttrykksmåten og den filmatiske stilen – særlig dersom det er snakk om elementer som senere har forsvunnet eller i alle fall blitt kraftig marginalisert (svart-hvitt-fotografi, åpningstitler på starten av filmen, bruk av håndlagede spesialeffekter osv). For et exploitation-publikum vil dette for eksempel innebære at man lengter etter en tid da filmer kunne inneholde nettopp slike upolitisk korrekte og generelt støtende elementer som de jeg har nevnt i dette kapittelet. Det å se noe som i dag sees på som politisk ukorrekt fremstilt som akseptabelt kan skape begeistring og nostalgisk glede over de svunne tider da slike filmer ble produsert.

Mathijs og Sexton mener at exploitation-tilhengernes nostalgiske omfavnelser av eldre film og filmkultur hører sammen med dette publikummets avvisningen av ikke bare mainstream-film generelt, men også av dagens rådende filmkultur i sin helhet:

It is often considered that older cinematic culture allowed for a wider range of films to be seen because of the greater opportunities for small businesses to thrive. This often leads, in particular, to nostalgia for older "drive-in" "fleapit," and "grindhouse" cinemas and a distaste of the increasing, corporate-led dominance of multiplexes (Mathijs & Sexton 2011, s. 92)

Drive-in- og grindhouse-kinoer er et ganske særegent amerikansk fenomen som europeere flest gjerne ikke har det samme forholdet til, men selv jeg som er født og oppvokst i en liten bygd i Norge på 1980-tallet kan kjenne meg igjen i den utviklingen Mathijs og Sexton beskriver i sitatet ovenfor. Jeg husker godt hvordan videobutikken hjemme var i mine tidlige ungdomsår. Et stort og romslig lokale med et variert og allsidig sortiment av både leie- og kjøpefilm. Det var alle de nyeste utgivelsene, det var klassikerne, og så var det selve hoveddelen av butikken hvor filmene var delt inn i forskjellige hyller etter sjanger: action, komedie, skrekk, drama og barnefilmer. Nye og gamle, kjente og mindre kjente filmer side om side. I tillegg hadde du den lille bruksjappa hvor du kunne kjøpe eller bytte til deg gamle videoutgivelser for en billig penge. Her var det alskens sjeldne og ukjente filmer man aldri før hadde sett eller hørt om.

Begge disse butikkene er for lengst borte. Selv Mix-kiosken som tok over for den gamle videobutikken er nå nedlagt. Skal du leie en film nå er eneste muligheten å stikke innom bensinstasjonen. Eventuelt kan du kjøpe deg en film fra den vesle videohylla i en av dagligvareforretningene. I alle tilfelle finner du kun de aller nyeste utgivelsene å velge mellom. Da er det lett å bli nostalgisk – særlig for en som har vokst opp med å vandre rundt i store videobutikker i timevis.

Mathijs og Sexton fremhever at en annen faktor som kan være av betydning for exploitation-tilhengers preferanse for filmer fra en svunnet tidsperiode er at dette er filmer de først ble eksponert for under oppveksten: "they recall a formative period in their lives, when these types of films had particularly meaningful connotations, opening up as they did a vista to "another world"" (Mathijs & Sexton 2011, s. 93). Dette er for så vidt ikke et fenomen som begrenser seg til kult- og exploitation-filmer. Se bare på reaksjonene som kom da NRK i 2011 annonserte at de aldri mer kom til å sende *Jul i Skomakergata* (1979) som julekalender fordi den var blitt for gammel og utdatert for dagens barn. Dette skapte mange sinte reaksjoner og krav om at NRK måtte snu. De som reagerte med sinne var imidlertid ikke barna, men voksne

som selv var oppvokst med å se *Jul i Skomakergata*, og som regner den som bedre enn de julekalenderne som produseres i dag.

Nostalgi er imidlertid ikke bare forbundet med tid, men også med sted. Mathijs og Mendik (2008, s. 3) knytter begrepet opp mot blant annet kjente byer, og argumenterer for at filmer som *Sissi* (Ernst Marischka, 1955-57) og *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965) har oppnådd en kultstatus gjennom deres evne til å frembringe nostalgi for det glamorøse og idylliske østerrikske landskapet representert gjennom byer som Wien og Salzburg, mens byer som oser av nostalgi – sånn som Roma og Venezia – gir kult-appeal til filmer som er tatt opp der, som eksempelvis *Roman Holiday* (William Wyler, 1953) og *Don't Look Now* (Nicolas Roeg, 1973).

Her er det verdt å merke seg at alle eksemplene Mathijs og Mendik bruker er europeiske byer. Det finnes mye historie og iøynefallende arkitektur i gamle europeiske byer, og dette kan ligge til grunn for en del av fascinasjonen rundt filmer som utspiller seg i historiske byer. Her står mange av de italienske exploitation-filmene i en særstilling og de får en del ”gratis” takket være de omgivelsene de utspiller seg i. Samtidig kan nostalgi-begrepet også knyttes til stil og mote, og jeg har tidligere berørt hvordan ekstravagant 1960- og 1970-tallsmote – særlig den man finner i italienske filmer – kan trigge seerens følelse for camp-estetikk. Men de kan også trigge en nostalgisk følelse for en tid da folk kledde seg i slike overdådige og fargerike kreasjoner. I sum kan vi notere oss at flere italienske exploitation-filmer altså får mye gratis nostalgi-poeng alene gjennom lokasjon og kostymer.

Mainstreamingen av exploitation-filmen

Som jeg så vidt nevner i innledningen min har exploitation-subsjangeren over tid gjennomgått flere forandringer – også siden 1970- og 1980-tallet – og subsjangeren har krympet inn en del siden glansdagene på 1970-tallet. Faktisk er det litt delte meninger omkring hvorvidt exploitation-filmen fortsatt lever. I følge Tonje Hardersen har exploitation dødd ut som et overordnet grep, og har etter hvert blitt tatt opp av mainstream-filmen: ”Exploitationfilmen ble rett og slett for populær, alle ville se det den tilbød, og publikum får bestandig det de vil ha” (Hardersen 1999). Et eksempel på dette kan vi blant annet se gjennom måten exploitation-subsjangeren rape-revenge har utviklet seg. Rape-revenge er filmer hvor voldtatte og fornedrede kvinner gjennomgår en forvandling fra offer til farlig hevnerinne som tar en

grusom hevn på sine overgripere. I følge Rikke Schubart (2007, s. 95) finnes det to typer voldtektshevnerinner: *femme fatale rape-avenger* og *rape-venge-as-new-woman*.

Førstnevnte er den klassiske voldtektshevnerinnen vi kjenner fra 1970-tallets rape-revenge filmer. Rape-venge-as-new-woman er den andre og mer moderne varianten. Hun dukker først opp på 1990-tallet og er ofte en moderlig form for hevnerinne. Som et eksempel viser Schubart (2007, s. 98) til den amerikanske filmen *Eye for an Eye* (John Schlesinger, 1996), hvor Sally Field spiller en hevrende mor som går etter mannen som har voldtatt og drept hennes tenåringsdatter. Her ser vi altså en påfallende utvikling hvor et klassisk exploitation-tema som rape-revenge over tid har blitt mer eller mindre ”stuerent” og brukes i en mainstream Hollywood-film med Oscar-vinneren Sally Field i hovedrollen som hevnerinnen. Dette bygger klart opp under Hardersens påstand om at exploitation-filmen over tid har blitt tatt opp av mainstream-filmen.

Men Mathijs og Sexton (2011, s. 152) mener likevel at ekte exploitation-filmer fortsatt lever videre om enn mer marginalisert enn tidligere. De peker på at selv om rendyrkede exploitation-filmer har blitt mindre synlige så eksisterer de fortsatt i form av blant annet lavbudsjetts-oppfølgere eller billige rett-på-video-filmer.

Til tross for at de mener at exploitation fortsatt eksisterer i rendyrket form noterer også Mathijs og Sexton (2011, s. 95) seg en trend hvor exploitation har blitt tatt opp og inkorporert i mainstream-filmer, og de refererer til Joan Hawkins, som har døpt denne prosessen ”mainstreaming trash aesthetics”. Selv bruker Mathijs og Sexton begrepet *self-conscious cultism* om filmskapere som bevisst henter inspirasjon fra eldre kultfilmer og inkorporerer dem i sine egne filmer, og de løfter i særlighet frem Quentin Tarantino som et eksempel på denne trenden:

Quentin Tarantino, in particular, has drawn on his film-going experiences within his own work and peppered his films with a number of filmic references. In his more recent films, in particular, he has almost been engaged in a form of cult fan filmmaking on a large scale (Mathijs & Sexton 2011, s. 236)

Tarantino er langt fra den eneste regissøren som bevisst bruker referanser til exploitation-filmer, men han er – som Mathijs og Sexton peker på – i en noe særegen posisjon siden han selv fremstår som en genuin kultfilmentusiast på like linje med vanlige fans. I tillegg til å hylle filmhelter og exploitation-subsjangere gjennom referanser i sine egne filmer har

Tarantino også ved flere anledninger offentlig uttrykt sin begeistring for en rekke kultfilmer og kultfilmregissører, og han har til og med bidratt til å forsøke å få disse filmene ut til et større publikum gjennom et eget DVD-selskap. Oppfatningene av Tarantino er likevel delte. Mens noen setter pris på hvordan han har bidratt til å gjøre exploitation til en del av Hollywood og samtidig brakt mye oppmerksomhet til eldre exploitation-klassikere er det andre igjen som ser Tarantino som lite annet enn en såkalt fan-boy som har slått seg frem på å resirkulere andres idéer.

For en del tilhengere av exploitation-film vil også selve tendensen med at exploitation tas opp av mainstream-filmen kunne sees på som en negativ utvikling. Det at mengden av exploitation-filmer har minket – særlig i såkalt rendyrket form – blir derfor en viktig årsak til at det knytter seg så sterke følelser av nostalgi til de gamle exploitation-filmene. Det lages ikke slike filmer lenger og følgelig rettes det desto mer oppmerksomhet mot de gamle og mer ”genuine” exploitation-filmene. Det er nemlig en unektelig forskjell mellom de originale filmene og de senere filmene som inkorporerer elementer og kjennetegn fra gamle exploitation-klassikere som en form for hyllest. For å illustrere dette poenget vil jeg vise til det klare skillet som Susan Sontag trekker opp mellom ulike former for camp. Sontag skiller nemlig mellom det hun beskriver som ”naïve Camp” og ”deliberate Camp” – altså utilsiktet camp og bevisst camp. For Sontag er det ingen tvil om hvilken variant som er den mest tilfredsstillende: ”Pure Camp is always naïve. Camp which knows itself to be Camp (”camping”) is usually less satisfying” (Sontag 2008, s. 46). Dersom man godtar prinsippene for denne argumentasjonen vil dermed de nye filmene som hyller eller bevisst imiterer de gamle og rendyrkede exploitation-filmene alltid være mindre tilfredsstillende.

På den annen side har exploitation-filmen gjennom tiden utviklet og forandret seg mange ganger før, og man kan argumentere for at den siste utviklingen mot en mainstreaming av denne typen estetikk har gitt dem en ny og større arena. For mange tilhengere av slik film vil dette kunne sees på som noe positivt. I stedet for å se utviklingen som en forringelse av exploitation-filmen er det mulig å heller se det som en forbedring av mainstream-filmen.

Men et siste potensielt problemområde for de nyere filmene som hyller gamle exploitation-filmer er det at de frir til tilhengerne av de gamle filmene samtidig som de også skal prøve å tekke det moderne mainstream-publikummet. Dette byr på unektelig på enkelte utfordringer i og med at de fleste såkalte paracinematikere – som Jeffrey Sconce påpeker – er innbitte i sin uvilje mot Hollywood og kommersiell film. Selv om paracinematikerne skulle finne

Tarantinos filmer av interesse vil det å måtte se filmen i en kinosal sammen med et kommersielt kinopublikum kunne være til stor irritasjon og frustrasjon. Nettopp denne frustrasjonen fikk jeg beskrevet av en bekjent av meg som er stor tilhenger av 1960- og 1970-tallets italienske spaghetti westernfilmer, da han fortalte om sin opplevelse av å se Tarantinos seneste film, *Django Unchained* (2012), på kino. *Django Unchained* inneholder flere referanser til klassiske spaghetti westerns, deriblant *Django* (Sergio Corbucci, 1966) med Franco Nero, og Nero har sågar en cameo-rolle i Tarantinos film. Min venn uttrykte at han på den ene siden var fornøyd med filmen og begeistret over Neros cameo-rolle. Men på den annen side var han frustrert over å ha måttet se filmen sammen med det som i følge ham var ”en gjeng med hjernedøde og uopplyste idioter som kun har møtt opp fordi det er ’kult’ å like Tarantinos filmer”. Han mente at omtrent ingen i kinosalen var i stand til å verken plukke opp eller forstå noen av referansene til eldre exploitation-filmer og han opplevde det som ”helt tragisk” at ingen så ut til å vite hvem Franco Nero er.

Kapittel 5: Grenseoverskridelser

Det siste momentet som utgjør en sentral del av exploitation-filmens appell er *transgression*. Mathijs og Sexton definerer *transgression* som "any act that violates law or morality; more broadly, it refers to the act of passing beyond any imposed limits" (Mathijs & Sexton 2011, s. 100). På norsk oversettes *transgression* som regel til overtredelse. Jeg føler imidlertid at dette ikke er fullt ut dekkende for det som ligger i den opprinnelige engelskspråklige termen. Min forståelse av begrepet *transgression* er som noe som er så sterkt at det her ikke dreier seg om å tre over grenser for lover og moral, men heller å regelrett bryte dem ned. Derfor har jeg i stedet valgt å oversette begrepet til grenseoverskridelse, som jeg føler er mer illustrerende for innholdet i det opprinnelige begrepet og betydningen i forbindelse med film.

Mathijs og Mendik peker på grenseoverskridelse som en av åtte nøkkelingredienser for kultfilmer. I følge dem ligger mye av slike filmers appell i deres "ability to transgress the barriers of good and bad; to obliterate them. A common way of achieving this is through the challenging of one or more 'conventions' of filmmaking, which may include stylistic, moral or political qualities" (Mathijs og Mendik 2008, s. 2).

Barry K. Grant (2008, s. 78), som har studert grenseoverskridelsens rolle i konstruksjonen av kultfilmer, mener at grenseoverskridelse på film kan manifestere seg enten gjennom innhold, holdninger, eller på stilistisk vis. I forhold til innhold, hevder Grant at grenseoverskridelse oppstår gjennom representasjoner av objekter eller handlinger som kan sees som trusler mot sosiale normer, eller som vil kunne regnes som obscøne. I forhold til attityd er det gjerne selve filmskaperne som er grenseoverskridende i sin holdning fordi de bevisst forsøker å indignere gjennom å omfavne en smakløs estetikk. Og i stilistisk forstand handler grenseoverskridelse om en form for stilistisk overdrivelse – og det kan skje både i form av kompetent og inkompetent overdrivelse.

Jeg kommer hovedsakelig til å fokusere på grenseoverskridelse i form av innhold, og det som i følge Grant er handlinger som fremstår enten som obscøne eller som trusler mot sosiale normer. En måte dette kan skje på er ved bruk av såkalt *gore* – altså blod, innvoller og generelt grafiske fremstillinger av ødeleggelsen av menneskekroppen. Mathijs og Mendik (2008, s. 3) lister *gore* som et eget punkt på listen over kultfilmers nøkkelingredienser, men jeg velger å knytte det spesifikt opp mot grenseoverskridelse. For øvrig peker også Mathijs og Mendik på at blodsutgytelse kan brukes som en metode for grenseoverskridelse: gjennom

bruk av eksplisitte blodsutgytelser som skaper ubehag hos seeren bryter man de sosiale normene for god smak. Eksplisitt bruk av blod og innvoller må kunne sies å være gjennomgående trekk ved exploitation-film generelt, men er kanskje i enda større grad definerende for den italienske exploitation-filmen i og med at så mange italienske sjangerfilmregissører er velkjente for sin bruk av til dels ekstravagante voldsscener. Dette inkluderer alt fra de visuelt stilige og nøye estetisk komponerte blodutgytelsene til Dario Argento og de grotesk overdrevne og tilsynelatende evigvarende blodbadene til Lucio Fulci, til de omstridte kannibalfilmene med sine grafiske fremstillinger av dissekering og fortæring av innvoller, og autentiske drap på aper, geiter og skilpadder for underholdningens skyld.

Vold og blodutgytelser på film er et ganske vanlig fenomen, og jeg vil påstå at det først og fremst blir grenseoverskridende når volden fremstilles på en slik måte at de utfordrer de konvensjonelle oppfatningene av hva som er god smak. Mange av Lucio Fulcis filmer blir et eksempel på nettopp dette fordi de i tillegg til å pøse på med uendelige mengder blod og innvoller også er eksessivt dvelende. I Fulcis skrekkfilm *The House by the Cemetery* (1981) blir en kvinne som har satt fast foten i en sprekk i et gammelt gulv stukket i hjel med en ildrake av et zombie-lignende monster. I stedet for å ta kvinnen av dage med flere raske stikk er prosessen dratt ut i det ekstreme. Monsteret gjennomborrer den hylende kvinnens kropp med sitt våpen og ut strømmer en nærmest utømmelig geysir av blod. Fulci og hans monster venter tålmodig mens blodet flommer ut – i slow-motion – før den stakkars kvinnen mottar nok et gjennomborende stikk som selvsagt resulterer i enda en spektakulær blodstrøm i slow-motion. Og slik tæres altså hele prosessen ut.

Men til tross for Fulcis dvelende ubehagelige blodutgytelser vil jeg likevel hevde at de italienske kannibalfilmene – representert ved blant annet *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980), *Eaten Alive!* (Umberto Lenzi, 1980) og *Cannibal Ferox* (Umberto Lenzi, 1981) – går atskillig lengre i å bryte med konvensjonelle grenser for sosiale normer og god smak. Her hakker kannibaler av toppen på en manns hode og spiser rå menneskehjerne, og både bryster og peniser skjæres av levende, skrikende ofre og fortæres rå. En viktig årsak til at de italienske kannibalfilmene regnes som ekstra støtende har også en sammenheng med det faktum at kannibalisme er et tabu i de aller fleste samfunn, og det å konfrontere tabuer er helt i tråd med Barry K. Grants definisjon av grenseoverskridende innhold som handlinger som oppleves som trusler mot sosiale normer. Innenfor den italienske exploitation-filmen finner vi for øvrig eksempler på kannibalisme også utenfor de klassiske jungelscenarioene – blant annet i *The Gestapo's Last Orgy* (Cesare Canevari, 1977), som jeg tidligere har omtalt, hvor

en gruppe nazistiske nyter et måltid laget av et abortert jødisk foster. Den italienske exploitation-filmen har i det hele tatt demonstrert stor villighet til å tematisere flere av de største sosiale tabuene. Mens kannibal- og nazi-filmene leder sterkt an kan vi i tillegg se nekrofilie bli tematisert i *Beyond the Darkness* (Joe D'Amato, 1979), mens *Flesh for Frankenstein* (Paul Morrissey, 1973) fremstiller en versjon av Frankenstein som har et incestforhold til sin eldre søster, og filmer som *Revelations of a Psychiatrist in a World of Perverse Sex* (Renato Polselli, 1973) og *Emanuelle in America* (Joe D'Amato, 1977) byr på grafiske fremstillinger av bestialitet.

Til tross for denne typen sterkt innhold mener imidlertid Barry K. Grant at grenseoverskridende kultfilmer i stor grad gjenoppbygger det de bryter ned. Grant gjør en analyse hvor han argumenterer for at disse filmene ufarliggjør eller reduserer trusselen representert av 'the Other', som er det begrepet Grant bruker om det truende momentet i grenseoverskridende filmer (det være seg en annen kultur, rase, kjønn etc enn normalen), men at dette resulterer i at representantene for det normale – våre surrogater på filmflerretet – fremstår som latterlige og det blir derfor umulig for publikummet å finne seg selv. Grant mener at:

[C]ult movies [...] boast of their transgressive qualities through excesses of style or content, treating normally taboo subjects or violating commonly accepted standards of taste. Yet they too end, like genre films, recuperating that which initially has posed a threat to dominant ideology" (Grant 2008, s. 87)

I følge Grant gjenoppbygger altså disse filmene de grensene de bryter ned og ved filmens ende er ting tilbake igjen til en normaltilstand.

En som delvis argumenterer for noe av det samme synet som Grant er J.P. Telotte, som har studert kultfilmen og dens forhold til sitt publikum. Telotte mener at tiltrekkingen ligger i at disse filmene gjennom sin sterke annerledeshet "transgresses, violates our sense of the reasonable. It crosses boundaries of time, custom, form and - many might add - good taste" (Telotte 1991, s. 6).

Videre tegner Telotte et bilde av grenseoverskridelse som en form for reise:

[T]he act of transgression may be little more than a gesture; it might only signal a kind of cook's tour of various formal and cultural borders that, in the end, simply returns us "to the horizon of the uncrossable," to a world of reason where we can relish the *feeling* of transgression (Telotte 1991, s. 6)

Telotte skildrer her en filmatisk reise som kan ta oss med til de ytterste grenser for formelle og kulturelle normer. Som seere kan vi nyte de grenseoverskridende handlingene reisen tar oss med på. Men ved filmens slutt er også reisen over og er vi tilbake i den normale verden og dens rådende grenser for moral og anstendighet. Avslutningen på filmfortellingen fører oss altså på sett og vis tilbake til start, og i så måte er Telotte noenlunde på linje med Grants argumentasjon for at grenseoverskridende filmer gjenoppbygger sine overtredelser. Telotte peker imidlertid på at når vi ved filmens slutt er tilbake i virkelighetens verden kan vi nyte *følelsen* av grenseoverskridelse. Vi har ikke selv forbrutt oss mot samfunnets grenser for moral, god smak eller akseptabel oppførsel, men vi har fått oppleve å se disse grensene bli utfordret eller sprengt på filmrørretet. For et exploitation-publikum kan man følgelig si at grenseoverskridelse på film representerer en måte å leve ut en trang etter å opponere mot sosiale normer – men på en trygg måte hvor en unngår å selv bli en overtreder av samfunnets normer.

Til tross for at exploitation-filmer ofte preges av grenseoverskridende innhold og tabuer er det relativt sjeldent at exploitation-publikummet lar seg sjokkere av slike fremstillinger eller avviser filmene på grunn av dem. Dette skyldes i stor grad selve rammevilkårene for exploitation-industrien og de forventningene publikum har til disse filmene. Mathijs og Sexton pongterer at "avant-garde and underground cinema, exploitation cinema, and the horror genre [...] are seen to have it as their duty to transgress, shock and sicken" (Mathijs & Sexton 2011, s. 107). Exploitation-publikummet forventer å bli servert et sjokkerende og grenseoverskridende innhold. Det at et slikt innhold leveres med en sånn hyppighet kan muligens gjøre at filmene oppleves som *mindre* grenseoverskridende. I alle tilfelle skaper ikke disse elementene noen nevneverdig provokasjon hos et exploitation-publikum. Reaksjonene kan imidlertid bli ganske annerledes når andre typer publikummere eksponeres for slike filmer.

Ta for eksempel den famøse fantasiorgien fra *Emanuelle's Revenge* (Joe D'Amato, 1975). En mann som er fastlenket og innesperret i et hemmelig og lydtett rom blir gjennom et enveisspeil vitne til et middagsselskap. Selskapet er av en helt vanlig art, men fordi mannen er

injisert med narkotiske midler begynner han å se syner. Fra mannens hallusinatoriske synsvinkel får vi se selskapet utspille seg som en pervers orgie. Gjestene sitter halt avkledd rundt bordet og fråtser i bloddryppende kjøttstykker mens de grynter som griser. En av mennene stryker og suger suggestivt på en banan som om det skulle ha vært en penis, en kvinne slikker i seg det som ser ut som ekskrementer fra en skål, og to andre kvinner gnager på blodige menneskelemmer. Samtidig stikker gjestene hendene under bordet og beføler og masturberer hverandre før vertinnen til slutt tvinges ned på bordet og blir holdt fast mens en av de andre kvinnene voldtar henne med en vinflaske.

Denne scenen er en eneste lang oppvisning i perversiteter og ens seermessige reaksjon vil i stor grad avhenge av ens mentalitet. For et exploitation-publikum vil scenen kunne skape begeistring for sitt gjennomført dekadente uttrykk, sin ekstravagante smakløshet og ikke minst dens evne til å presse flest mulig tabuer inn i én og samme sekvens. For seere med en mer tradisjonell eller mainstream smak vil derimot scenens totale overskridelse av alment aksepterte grenser for smak og anstendighet kunne gjøre at den oppleves som sjokkerende, opprørende eller vemmelig.

Likevel er det ikke først og fremst exploitation-filmer som vanligvis skaper størst indignasjon og provokasjon på grunn av sitt grenseoverskridende innhold. De fleste exploitation-filmer har som nevnt et slikt innhold fordi det forventes av dem. Sensasjonalisme og støtende innhold er det som skal selge disse filmene, og den publikumsgruppen som finner slikt innhold støtende vil mest sannsynlig ikke oppsøke exploitation-filmer. Som nevnt kan brudd med sosiale konvensjoner på film ha andre årsaker. Det finnes blant annet en rekke mer kunstneriske filmer som er grenseoverskridende og provoserende i stilen fordi de ønsker å uttrykke en samfunnskritikk eller et politisk budskap, og ofte er det disse filmene som har opprørt og sjokkert mest. Et av de mest kjente eksemplene på dette er Pier Paolo Pasolinis *Salò, or the Last 120 Days of Sodom* (Pier Paolo Pasolini, 1975). Filmen, som er basert på Marquis de Sades verk, er en bitende kritikk av fascismen, men den har likevel fått mer oppmerksomhet for sitt sterke grenseoverskridende innhold som inkluderer eksplisitte fremstillinger av tortur, drap, lemlestelse, voldtekt, sodomi, urinering og tvungen spising av ekskrementer. Andre eksempler på denne typen filmer som har skapt oppstandelse og indignasjon på grunn av grenseoverskridende innhold er blant annet *La grande bouffe* (Marco Ferreri, 1973) på grunn av sin avføringshumor og komiske fremstillinger av grotesk overspising og sex, *The Beast* (Walerian Borowczyk, 1975) takket være dens scener hvor en ung overklassekvinne blir jaget og overfalt av et hårete menneskedyr med en voldsom

ereksjon, og *Last Tango i Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972) på grunn av flere overskridende sex-scener – fremfor alt en sekvens hvor Marlon Brando bruker smør som glidemiddel for å utføre analsex. Disse filmene er *ikke* å regne som exploitation-filmer, men på grunn av deres grenseoverskridende innhold nevnes de ofte i ofte sammenheng med dem, og har også tiltrukket seg interessen til seergrupper med en preferanse for exploitation-film. En som omtaler dette fenomenet er Joan Hawkins, som har notert seg hvordan bestillingskataloger for kultfilmer lempet slike kunstneriske filmer med grenseoverskridende innhold sammen med regelrette trash- og exploitation-filmer. Hun poengterer at de kunstneriske filmene gis beskrivelser som forsøker å selge dem som nettopp exploitation-filmer, og peker på en beskrivelse av *Salò* hvor den skildres som en film som ”left audiences gagging” (Hawkins 2008, s. 120). For Hawkins er dette et bevis på at det er tettere bånd mellom såkalt høy- og lav-kultur enn hva man kanskje skulle tro og mener det er interessant å merke seg ”the degree to which high culture trades on the same images, tropes, and themes which characterize low culture” (Hawkins 2008, s. 120).

Kapittel 6: Kvinnerollen i exploitation

Etter å ha identifisert det jeg mener er de viktigste elementene som utgjør appellen ved exploitation-filmen ønsker jeg nå å ta i bruk en case-studie hvor jeg dykker nærmere ned i det jeg mener er et av de mest interessante momentene ved exploitation-filmen – nemlig kvinnerollen. Å skulle analysere kvinnerollen generelt innenfor exploitation-filmen blir imidlertid et alt for stort og omfattende arbeid å ta fatt på, og jeg har derfor snevret inn fokuset mitt til å omfatte fremstillingen av kvinnerollen innenfor exploitation-subsjangeren *rape-revenge*.

Min intensjon er å identifisere de mest sentrale kjennetegnene ved rape-revenge og si noe om hvordan denne subjangeren som helhet fungerer, men som ellers i oppgaven, kommer jeg til å ha et spesielt fokus på de italienske variantene. Jeg har derfor valgt ut en serie italienske rape-revenge-filmer som jeg kommer til å analysere, og jeg vil diskutere hvordan de forholder seg til subjangerens konvensjoner, om det er noen spesielle områder hvor de skiller seg fra de amerikanske variantene, og om det finnes tendenser som er mer spesifikke for de italienske variantene.

Men før jeg går videre til å si noe mer om rape-revenge-filmer vil jeg først vie litt plass til å si noe om hvorfor jeg har valgt å se nærmere på exploitation-filmens kvinnelige heltinner. Det har generelt blitt rettet mye kritikk mot filmindustriens kvinnefremstillinger – enten fordi kvinnene objektifiseres eller fordi de fremstilles som passive og hjelpeløse. Men på 1970-tallet skjedde det en endring, og kvinner begynte i følge Rikke Schubart å innta nye posisjoner på film:

In the seventies women entered film genres that until then had been thought of as "male": action films, science fiction films, westerns, war movies, martial arts films, revenge films. The world of action and violence was no longer a man' world (Schubart 2007, s. 5)

Schubart peker ut den afroamerikanske skuespillerinnen Pam Grier som den første kvinnelige actionheltinnen og utover 1970-tallet fulgte etter hvert en rekke andre kvinner i hennes fotspor. Det interessante her er at Grier slo seg opp som actionheltnisse i såkalte *blaxploitation*-filmer. Blaxploitation er en sammentrukket form av begrepet *black exploitation*, en exploitation-subsjanger som er rettet spesifikt mot et afroamerikansk publikum. Vi noterer

oss dermed at exploitation-filmen, som er spesielt utskjelt for sine objektifiserende kvinnefremstillinger, likevel er først ute til å plassere kvinner i roller som tidligere har vært forbeholdt menn. Først et helt tiår senere byr mainstream-filmen på nå ikoniske actionheltinner som Sarah Connor fra *The Terminator* (James Cameron, 1984) og Ripley fra *Aliens* (James Cameron, 1986).

Det skal for ordens skyld nevnes at det også før 1970-tallet finnes flere eksempler på filmer hvor kvinner inntar typiske mannlige helteroller, men disse figurene lider imidlertid under sterke begrensninger. Rikke Schubart viser til *Anne of the Indies* (Jacques Tourneur, 1951) hvor hovedpersonen, en kvinnelig pirat, velger å dø i kamp fordi mannen hun elsker har utnyttet og avvist henne. Dette er rett og slett fordi ”when a woman enters a man’s world she is brought low if she does not accept that her true career – her *only* career – is love” (Schubart 2007, s. 10). I den grad det finnes sterke kvinnefigurer før 1970-tallet i de typiske mannesjangerne dreier dette seg i hovedsak om typiske skurkeroller, som for eksempel den voldelige, barmfagre kvinnegjengen i Russ Meyers *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965) eller Catwoman i *Batman*-TV-serien (1966-68). Disse kvinnene ser ikke på kjærlighet som sin karriere, og de spiller etter de samme spillereglene som menn, men ettersom de er i det ondes tjeneste lykkes de sjelden i sine planer.

Det at den uglesette exploitation-industrien er først ute til å gi publikum en kvinnelig actionhelt har hatt avgjørende betydning for min interesse for kvinnens rolle i exploitation og mitt valg om gjøre en nærmere studie av exploitation-filmens kanskje mest velkjente kvinnefigur – rape-revenge-heltinnen.

Kjennetegnene ved rape-revenge-filmen

Men hva *er* egentlig en rape-revenge-film? Jeg har kort omtalt rape-revenge et par steder tidligere i oppgaven, og kort fortalt dreier det seg altså om en av exploitation-filmens mange subsjangere. Fortellingen i disse filmene er enkle: De handler om kvinner som blir voldtatt av enten en eller flere menn, og som i etterpå bestemmer seg for å ta loven i egne hender og hevne seg på den eller de som har voldtatt henne.

Rikke Schubart (2007, s. 84) poengterer at et nøkkelelement i rape-revenge er hovedpersonens forvandling fra offer til hevnerinne. Forvandlingen kvinnen gjennomgår omfatter som regel også hennes stil og væremåte, og hun går fra å være sjenert, forsiktig eller

til og med usexy, til å bli feminin, forførerisk og farlig. Etter forvandlingen blir den hevnerende kvinnens viktigste våpen hennes egen kropp. Voldtektshevnerinnen bruker ofte sin kropp og skjønnhet til å lokke de som har forgrepet seg mot henne i en felle. Mennene lar seg lure av hennes lovnader om sex, men i stedet møter de en brutal død – i flere tilfeller kastrerer hevnerinnen sine overgripere.

Rape-revenge-filmene ble popularisert på 1970-tallet, og blant de mest kjente eksemplene på subsjangeren er *Hannie Caulder* (Burt Kennedy, 1971), *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972), *The Rape Squad* (Bob Kelljan, 1974), *Lipstick* (Lamont Johnson, 1976) og *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi 1978). Tonje Hardersen (1999) gjør imidlertid oppmerksom på at voldtekt og hevn for voldtekt ikke er en tematikk som dukker opp på 1970-tallet. I følge Hardersen er dette et handlingselement som kan spores helt tilbake til *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith, 1915), men som regel har voldtekt fungert som en sidehandling. Men på 1970-tallet kommer det altså filmer hvor voldtekt er selve hovedtemaet. Mens det tidligere var vanlig at menn hevnet ugjerningen lar rape-revenge-filmene endelig kvinnene selv ta hevn over sine overgripere. Hardersen poengter at i flere tilfeller tvinges kvinnene til å ta loven i egne hender fordi politi eller påtalemyndigheter enten svikter eller er totalt fraværende.

Et kjennetrekke som Hardersen trekker frem som essensielt ved rape-revenge-filmer er fremstillingen av voldtekt som det hun beskriver som ”en totalt uberettiget hendelse”. I følge Hardersen har flere av de tidligere filmene som har tematisert voldtekt enten fremstilt handlingen som en seksuell akt, eller vært preget av en viss ambivalens knyttet til skyld – for eksempel gjennom at voldtekt rettfærdiggjøres som en akseptabel hevn dersom kvinnen har fristet mannen, men ikke oppfylt det implisitte løftet om sex. Rape-revenge-filmen forandrer på dette, og Hardersen poengterer at her ”blir altså ikke voldtekt framstilt som noe seksuelt eller erotisk. Det er aldri noen tvil om at dette er en traumatisk opplevelse for den kvinnen det gjelder” (Hardersen 1999). Sympatien hviler ene og alene hos det kvinnelige offeret, og selv om hun myrder sine overgripere på sadistisk vis blir hun i følge Rikke Schubart (2007, s. 97) fritatt for skyld. Rape-revenge-filmene velsigner hevnerinnens voldelige handlinger, som blir hennes oppreisning for uretten hun har lidd.

Overblikk over kvinneroller i italiensk sjangerfilm

Før jeg går over til å se nærmere på de utvalgte eksemplene på den italienske rape-revenge-subsjangeren, ønsker jeg å foreta en liten gjennomgang av kvinneverollen i italiensk sjangerfilm. Dette for å skape et mer helhetlig bilde av hvordan de sterke kvinnefigurene har utviklet seg og hvilke tradisjoner de italienske voldtektshevnerinnene har å slekte på. Rikke Schubart (2007, s. 95) poengterer at voldtektshevnerinnen først og fremst står i slektskap til den vakre og dødelige *femme fatale*-skikkelsen fra 1940-tallets film noir, men de italienske rape-revenge-heltinnene har imidlertid sitt opphav i enda eldre tradisjoner. I følge Tohill & Tombs er nemlig den farlige og forførende *femme fatale* er en gjennomgangsfigur i alle former for italiensk film og de knytter også figuren opp mot andre italienske kunstformer helt tilbake til 1800-tallet:

The dangerous female, who causes desire in men – provoking and destroying them, but in the process being herself destroyed... this image is common to a lot of Italian art. It's there in the operas of Puccini, in the books and stories of D'Annunzio and in the paintings of Capuletti. You'll find it in all the popular genres of Italian cinema from the mythological, through Neo-realism and most obviously in violent *gialli* thrillers (Tohill & Tombs, 1994, s. 29)

Den onde dronningen

De tøffe og sterke kvinnerollene i italiensk sjangerfilm finner vi altså først og fremst i de klassiske skurkerollene. Et tidlig eksempel på den italienske sjangerfilmens *femme fatale* er de onde dronningene i de såkalte peplum-filmene – mytologiske muskelmann-eventyr popularisert ved *Hercules* (Pietro Francisci, 1958) og dens forskjellige offisielle og uoffisielle oppfølgere og imitasjoner på slutten av 1950- og begynnelsen av 1960-tallet. De onde dronningene er lett identifiserbare i det at skiller seg sterkt fra de fagre og godhjertede heltinnene – ikke bare gjennom sine skruppelløse og egoistiske personligheter, men også gjennom deres distinkte stil og utseende. Der de fagre heltinnene er dydige, anstendig antrukket og pent men noenlunde diskret sminket, er de onde dronningene mer utfordrende og fargerikt kledd, tungt sminket og utpreget feminine og forførende i oppførselen.

Den onde dronningen kjennetegnes også av sin sterkt seksualiserte natur, og hun fremviser ofte tydelige tegn på begjær. Mens den fagre heltinnen forelsker seg i den heroiske muskelmannen (det være seg Hercules, Goliat, Samson eller lignende) på grunn av hans heltemot og godhet, vil den onde dronningen ha ham fordi hun tiltrekkes av makt og begjærer hans atletiske kropp. Hennes begjær tydeliggjøres som regel i sekvenser hvor den muskuløse helteskikkelsen blir satt på en eller annen form for prøve og må bevise sin styrke gjennom å løfte enorme objekter, sloss mot et titalls menn eller lignende. Mens den minimalt påkledde og behørig innoljede helten flekser muskler og viser styrke kan vi se dronningen studere og hans fysikk og formelig spise ham opp med blikket. Feministteoretikere som Laura Mulvey har argumentert mye for hvordan kvinner på film objektifiseres gjennom det såkalte mannlige blikk, men hvis det finnes en sjanger hvor det først og fremst er mennene – og ikke kvinnene – som objektifiseres så er det uten tvil peplum-filmene.

Dronningen lykkes som regel i å forføre helten – noen ganger ved hjelp av kjærlighetsdrikker eller andre utspekulerte triks, men som oftest benytter hun seg av sin forføreriske femininitet samtidig som hun utgir seg for å være snill og sympatisk. Dronningens sanne natur blir imidlertid alltid avslørt til slutt, helten vender tilbake til den fagre heltinnen og de maktene onde går til grunne – dronningen møter ofte sitt endelikt ved at hun blir knust da hennes palass raser sammen.

Spionkvinnen, den sorte enken og andre farlige kvinner

De italienske spionfilmene, som hadde sin storhetstid på 1960-tallet, er en annen sjanger hvor vi gjentatte ganger møter den vakre, men farlige femme fatale-figuren. Den farlige kvinnen spiller en viktig rolle i disse James Bond-inspirerte filmene som oftest blir omtalt under samlebegrepet *eurospy*. Ofte skjuler hun sin sanne natur og kan fremstå som enten en uskyldig kvinne i nød eller opptre som heltens co-agent – for så å vise seg å være en forrædersk dobbelagent. Men det som kanskje er mest overraskende er at spionfilmens femme fatale som regel er likestilt med den mannlige helten. Hun er akkurat like dyktig, kynisk og dødelig, og fullt i stand til å overliste sine mannlige motstandere. Hun spiller etter mennenes spilleregler, men samtidig er hun ikke redd for å bruke sin skjønnhet og femininitet til sin fordel. Den kvinnelige spionfiguren har et frilynt forhold til seksualitet, og hun går ikke av veien for å bruke sex og forføring for å få overtaket på sine mannlige motstandere. Hun kan ta vare på seg selv og trenger ikke å bli reddet av den mannlige helten. Den eneste forskjellen er

at mens den kyniske og hardbarkede heltens alltid klarer seg, forgår femme fatalen alltid til slutt. Der mannen kan tillate seg å være sjåvinistisk eller ha utsvevende seksualliv, blir den kvinnelige spionen straffet for sine overtredelser til slutt.

Tohill og Tombs nevner spesifikt den italienske thriller-subsjangeren giallo som en type filmer hvor femme fatale-figuren har en sterk tilstedeværelse. Et av de tidligste eksemplene på dette er *The Sweet Body of Deborah* (Romolo Guerrieri, 1968) med den tidligere Hollywood-skuespillerinnen Carroll Baker i hovedrollen som Deborah, en nygift og tilsynelatende uskyldig kvinne som blir offer for en rekke suspekter karakterer som forsøker å ta henne av dage. Selv om Deborah ikke er skurken i filmen viser hun seg til slutt å være mer kalkulerende enn først antatt, og Carroll Baker ble etter hvert type-castet i rollen som den tilsynelatende uskyldige kvinnen i nød som ofte viser seg å være en manipulerende sort enke som vever protagonisten inn i et dødelig felle. Gialloen nådde sin storhetstid på begynnelsen av 1970-tallet og den Carroll Baker-inspirerte forførerinnen med tvetydige motiver er et hyppig innslag i disse filmene.

Likeledes finner vi den farlige forførerinnen i de fleste andre viktige sjangrer. Hun er på plass allerede i den første italienske skrekkefilmen, *I vampiri* (Riccardo Freda, 1957), i form av den sjarmerende og vakre hertuginne Du Grand, som er avhengig av et serum laget av jomfrublod for å kunne beholde sin ungdommelige skjønnhet, og likedan i flere komedier, samt diverse exploitation-subsjangre som nunsplotation. Det skal dog sies at femme fatale-figuren ikke er like fremtredende i 1960- og 70-tallets western- og politi-filmer – to svært viktige og produktive sjangrer i den italienske filmindustrien – men det skyldes mest sannsynlig at kvinnerollene generelt er mer marginaliserte og lite dominerende innenfor disse sjangerne. Man kan likevel finne en del eksempler, enten det dreier seg om grådige og manipulerende saloon-piker eller forførende gangster-elskerinner. Den farlige femme fatale-figuren er altså en gjennomgangsfigur innenfor alle typer italiensk sjangerfilm, hun er lett gjenkjennelig og hun går så godt som alltid til grunne innen filmen er over.

Rape-revenge-heltinnen som gjør sin inntreden i italiensk exploitation-film på 1970-tallet bærer mange likhetstrekk med den forføriske femme fatale-figuren fra 1960-tallets peplum-, spion- og giallo-filmer, og man kan gjerne si at hun er femme fatalens arvtaker. Det er likevel en vesentlig forskjell mellom disse to figurene. Femme fatalen er allerede fra begynnelsen en kynisk og skruppelløs skikkelse som spiller på sex og begjær for å få det som hun vil, mens hos voldtektshevnerinnen er det ekstreme handlinger som mer eller mindre tvinger henne til å

ta opp denne atferden. Etter å ha blitt voldtatt og misbrukt gjennomgår hun en forandring som innebærer at hun transformeres til en femme fatale, og hun begynner å utnytte sin femininitet og sitt utseende for å nå sitt mål på samme måte som hennes forgjengere fra 1960-tallet. Hun er altså ikke ond, men hun ønsker hevn og rettferdighet, og hun skyr ingen midler for å oppnå dette og tar til seg femme fatalens metoder. Men til tross for vesensforskjellen i de to figurenes natur og motivasjon for sine handlinger får de lange tradisjonene knyttet til femme fatalen mye å si for voltektshevnerinnen, og dette skal vi se nærmere på i gjennomgangen av en serie italienske rape-revenge-filmer fra 1970-tallet.

Kapittel 7: De italienske rape-revenge-filmene

Jeg har da altså valgt ut et knippe italienske rape-revenge-filmer som jeg vil bruke som case-studie. De utvalgte filmene er *Emanuelle's Revenge* (Joe D'Amato, 1975), *Werewolf Woman* (Rino Di Silvestro, 1976), *The Gestapo's Last Orgy* (Cesare Canevari, 1977), *The Last House on the Beach* (Franco Prosperi, 1978), *Midnight Blue* (Raimondo Del Balzo, 1979), *The House on the Edge of the Park* (Ruggero Deodato, 1980) og *Holocaust 2 – The Memories, Delirium and the Vendetta Part Two* (Angelo Pannacciò, 1980). I noe mindre grad kommer jeg også til å ta for med *Hard Sensation* (Joe D'Amato, 1980), *The Final Executioner* (Romolo Guerrieri, 1984) og *Unscrupulous* (Tonino Valerii, 1986). Det må poengteres at ingen av disse filmene kan sies å være helt rendyrkede eksempler på rape-revenge-subsjangeren. Faktisk er de såpass forskjellige fra hverandre at det er diskutabelt om de kan sees på som del av en trend. Men samtidig inneholder alle filmene flere av de mest vesentlige elementene man forventer å finne i en rape-revenge-film, og forholder seg til subjangerens konvensjoner – selv om de ved flere anledninger velger å bryte dem. Dette gjør at det på tross av til dels store forskjeller mellom filmene er hensiktsmessig å sette dem opp mot hverandre og følge utviklingen til den italienske rape-revenge-heltinnen gjennom 1970- og 1980-tallet.

Emanuelle's Revenge

Den kronologisk første av disse italienske filmene er *Emanuelle's Revenge* fra 1975. Denne filmen kan ikke sies å være noe klassisk eksempel på rape-revenge, og den divergerer fra flere av de typiske kjennetrekke ved subjangeren. Offeret i filmen, Françoise, blir ikke voldtatt av ukjente gjerningsmenn, men utsettes i stedet for gjentatte overgrep av sin kjæreste, Carlo, som blant annet tvinger henne til å ha sex mens vennene hans ser på, eller som låner henne ut til andre menn – mot Françoises vilje.

Som tittelen indikerer er det ikke Françoises hevn denne filmen handler om. Etter lang tids misbruk og fornedrelse blir Françoise til slutt vraket til fordel for en annen kvinne, og i sin fortvilelse velger hun å kaste seg fremfor et tog. Det er på dette punktet at Françoises eldre søster, Emanuelle, gjør sin entré. Etter å ha lest søsterens selvmordsbrev bestemmer Emanuelle seg for å ta saken i egne hender og utføre en sadistisk hevn mot Carlo. Hun arrangerer en rekke tilfeldige møter med Carlo, som ikke aner at hun er Françoises søster, og fanger hans interesse ved å oppføre seg flørtende og forførerisk. Emanuelle inviterer til sist

Carlo med seg til villaen sin, og han tror han omsider skal få ha sex med henne. I stedet faller han bevisstløs om på gulvet etter at Emanuelle har puttet et sovemiddel i whiskyen.

Når Carlo senere våkner opp er han fastlenket inne på et hemmelig og lydtett rom. Inne på rommet har Emanuelle installert et enveisspeil med utsikt inn til stuen. Carlo kan dermed se inn i stuen, men fra stuen ser det bare ut som et helt vanlig speil. Emanuelle setter på musikk og begynner å danse forførende. Med blikket festet på enveisspeilet fremfører hun en lang og pirrende striptease som driver den fastlenkede Carlo nærmest gal av begjær.

Emanuelle trapper raskt opp sin hevnplan og begynner å invitere med hjem tilfeldige elskere som hun har sex med i stuen mens Carlo er nødt til å observere akten fra sitt fangeværelse. Emanuelle tar også med seg to kvinner – inkludert en av Carlos elskerinner – og har lesbisk trekantsex med dem, mens den fangede Carlos utilfredsstilte begjær vokser seg større og større.

Etter å ha plaget ham slik i flere dager avslører Emanuelle omsider for Carlo at hun er Françoises søster og at hennes mål er at han skal lide like grusomt som hennes søster gjorde. Emanuelle har imidlertid ingen planer om å drepe Carlo. Hevnen hun har planlagt er nemlig av en annen karakter: hun vil kastrere ham. Deretter har hun tenkt å slippe ham fri og la ham tilbringe resten av livet uten mulighet til å noen gang tilfredsstille sitt eget begjær. Men det Emanuelle ikke vet er at hun tidligere har mistet en hårnål inne i fangerommet, og at Carlo har klart å bruke denne til å dirke opp låsen på lenkene. Akkurat i det hun skal til å kle av ham overrasker Carlo henne med å bryte seg løs. Emanuelle forsøker å flykte og det hele utarter seg til et voldsomt basketak som til slutt ender med at Carlo hugger Emanuelle i hjel med en kjøttøks. Alt bråket har imidlertid uroet naboene, som har tilkalt politiet. Med politiet like utenfor døren innser Carlo at han ikke har mulighet til å flykte. Impulsivt velger han å gjemme seg inne på det hemmelige rommet hvor han har sittet fanget. Politiet finkjemmer åstedet, men oppdager ikke det hemmelige fangerommet. Det ser ut til at Carlos plan har lykkes – helt til en av politietterforskerne uvitende rører ved den spesiallagde lampen som kontrollerer låsemekanismen til det hemmelige rommet. Carlo får panikk når han forstår at han har blitt låst inne og han begynner desperat å hamre på døren og rope på hjelp. Det er imidlertid ingen som kan høre ham inne fra det lydtette rommet. Carlo er dømt til å dø en pinefull død av sult, og Emanuelle har altså likevel fått sin hevn.

Emanuelle's Revenge er som nevnt et noe utradisjonelt eksempel på rape-revenge-subsjangeren. Det momentet som i størst grad skiller seg fra de mer klassiske eksemplene på

rape-revenge er at Emanuelle hevner sin døde søster. Hun er altså ikke selv et offer og følgelig gjennomgår hun heller ikke den store forvandlingen fra hjelpløst offer til farlig hevnerinne som er vanlig å se i disse filmene. Men selv om det er mindre vanlig at noen annen enn offeret selv utfører hevn er det likevel ikke helt utypisk for subsjangeren. I følge Tonje Hardersen (1999) må ikke hevn ikke nødvendigvis utføres av offeret selv. Det kan også gjøres av en kvinnelig slektning eller lignende, og Hardersen peker på Wes Cravens *The Last House on the Left* (1972), en av de mest kjente rape-revenge filmene, som et eksempel på dette.

Metodene Emanuelle tar i bruk for å utføre sin hevn er imidlertid i tråd med de klassiske konvensjonene for rape-revenge. Hun bruker først og fremst sin egen kropp som et våpen. Med sin kropp, skjønnhet og femininitet lokker hun Carlo i en felle. Senere er det også de samme attributtene hun benytter for pine ham. Emanuelle er nemlig ikke ute etter å drepe Carlo, og også på dette punktet skiller hun seg fra hevnende medsøstre. Mens de fleste voldtektshevnerinner er ute etter å drepe sin overgriper på en sadistisk og grusom måte, vil Emanuelle pine sitt offer med å utsette ham for en langvarig lidelse på lik linje med det hennes søster måtte gjennomgå. Hun lenker ham fast, frister ham og nekter ham den tilfredsstillelsen han tidligere har tatt for gitt. Og når hun har holdt dette gående tilstrekkelig lenge er Emanuelle klar for den ultimate hevnakten – kastrering. Innenfor rape-revenge er ikke kastrering en uvanlig straff for voldtektsmennene og vi finner eksempler på nettopp denne straffen i både *The Last House on the Left* og *I Spit on Your Grave*, to av de meste kjente eksemplene på subsjangeren. I disse eksemplene blir imidlertid mennene liggende igjen for å blø i hjel, mens Emanuelles plan er å la Carlo overleve kastreringen og dermed måtte lide hele resten av livet.

Men Emanuelle får aldri satt denne planen ut i livet og hun blir i stedet selv et offer. Også her bryter *Emanuelle's Revenge* med subsjangerens normer, som tilsier at den kvinnelige hevneren får gjennomført sin hevnaksjon og deretter går fri uten noen form for represalier. Årsaken til at hevnerinnes selv går til grunne er uviss. Var hennes hevnplan *for* sadistisk? Eller er problemet at Emanuelles sexy, forføreriske og farlige stil minner for mye om 1960-tallets femme fatale-figur? Her velger jeg å enda en gang gjengi Tohill og Tombs beskrivelse av den italienske sjangerfilmens femme fatale: "The dangerous female, who causes desire in men – provoking and destroying them, but in the process being herself destroyed" (Tohill & Tombs 1995, s. 29). Slett ikke en upassende beskrivelse av Emanuelle. Dette tette slektskapet til hennes stammor, som har lang tradisjonelt for å gå til grunne på slutten av filmen, kan være

en mulig forklaring på Emanuelles skjebne. Men for Carlo har dette lite å bety. For ham blir likevel utfallet det samme ettersom tilfeldigheter sørger for at han får den straffen han fortjener. Han slipper riktignok å måtte leve resten av livet som kastret, men om det er noe bedre å sakte sulte i hjel kan absolutt debatteres.

Werewolf Woman

Den andre filmen vi skal se nærmere på er *Werewolf Woman* fra 1976. Jeg allerede har diskutert en del rundt denne filmen, som kort rekapitulert handler om den unge kvinnen Daniela, som ikke er i stand til å utvikle normale seksuelle forhold til menn som følge av at hun har blitt misbrukt som barn. Hun er overbevist om at hun er en varulv, og hver gang hun blir seksuelt tilnærmet av menn ender hun opp med å bite dem i hjel som om hun skulle ha vært en varulv.

Det er ingenting i denne handlingsbeskrivelsen som skulle tilsi at filmen faller innenfor rape-revenge-subsjangeren, og det gjør den heller ikke før i mot slutten av filmen. Noe av det mest påfallende med *Werewolf Woman* er nemlig dens unike blanding av sjangrer. Fra å være en form for hybrid mellom varulv-film (om enn uten en ekte varulv) og erotikk, skifter filmen drastisk etter dens første tredjedel. Scenene hvor en nærmest besatt Daniela blir innlagt på et mentalsykehus og lenket fast til sykesengen mens hun manisk roper ukvemsord minner mye om *The Exorcist* (William Friedkin, 1973). Etter at hun flykter fra sykehuset går filmen tilbake til å være en varulv-film, og så i dens siste tredjedel skifter *Werewolf Woman* nok en gang gir og beveger seg – ganske uventet – over i klassisk rape-revenge-territorium. Det er altså ikke før langt ut i filmen at dette skjer, og vi kan trygt fastslå at filmen på ingen måte er noe typisk eksempel på rape-revenge. Det er dog verdt å merke seg kryssningen av rape-revenge med andre exploitation-subsjangere er en trend som skal vise seg å gå igjen i flere av eksemplene som kommer senere.

Innledningen til filmens rape-revenge-plot er at Daniela blir kjent med den sympatiske stuntmannen Luca. De blir forelsket og for første gang i sitt liv klarer Daniela å utvikle et normalt seksualforhold til en mann. Lykken er imidlertid kortvarig. Mens Daniela ringer fra en telefonboks på en bensinstasjon blir hun iaktatt av en ansatt med et truende utseende. Sammen med to kompiser følger mannen etter Daniela og de bryter seg inn hos henne mens hun er alene hjemme. Daniela blir overfalt og brutalt gruppevoldtatt. En intetanende Luca

kommer hjem mens voldtektsmennene fremdeles befinner seg i huset, og etter en lengre slåsskamp blir han knivdrept av mannen fra bensinstasjonen.

Etter denne scenen klipper filmen brått til et bilopphuggeri hvor to av overfallsmennene arbeider. Det er uklart hvor lang tid som har gått etter voldtekten og drapet, men det kan se ut som det har gått noen dager. Vi ser Daniela spionere på de to mennene fra avstand. Hun er forslått, medtatt og tydeligvis mer traumatisert enn noen gang før – og hun er ute etter hevn.

Den ene av mennene forsvinner inn på et kontor og mens den andre lener seg inn i en vraket bil benytter Daniela anledningen til å snike seg inn på ham og slå ham i hjel med gjentatte slag i hodet med en stor skiftenøkkel. Kort etterpå kommer den andre mannen tilbake og da han finner kameraten liggende livløs inne i bilen klatrer han inn for å hjelpe ham. Daniela har imidlertid rigget seg til i en kran, som hun griper tak i bilen med og knuser og smadrer den med begge mennene inni. Hun bruker også kranen til å heise bilen høyt opp før hun slipper den i bakken, og denne handlingen gjentar hun flere ganger mens hun gliser bredt.

Til slutt har turen kommet til mannen fra bensinstasjonen. Sent på natten dynker Daniela huset hans i bensin og starter en brann. Mannen våkner, men klarer ikke å komme seg ut av huset – han blir brent levende mens han desperat skriker på hjelp. Daniela har nå fått sin hevn, men det hun har vært gjennom har tydeligvis fått det til å bikke over for henne, og i filmens siste scene ser vi at Daniela har regressert til en primitiv tilstand hvor hun har sluttet å snakke eller kommunisere på menneskelig vis. Politiet finner henne sittende i en skog hvor hun gnager på kjøtt hun har kokt i en gryte – om det stammer fra dyr eller menneske forblir uklart. Filmen avsluttes på pessimistisk vis med at den hysteriske, innbilte varulvkvinnen dras fra stedet med makt av politi og psykiatrisk personell.

Rape-revenge-delen av handlingen i *Werewolf Woman* utspiller seg hovedsakelig på klassisk vis og i tråd med de amerikanske rape-revenge-filmene. Filmen bryter imidlertid med konvensjonen om den kvinnelige protagonistens forvandling som beskrevet av Rikke Schubart. Daniela gjennomgår aldri noen forandring hvor hun går fra å være sky eller kjedelig til å bli sexy og forførerisk. Om noe er hun tvert i mot mer vakker og stilet før voldtekten. Når vi først ser Daniela etter voldtekten ser hun både herjet og medtatt ut. Hun er blek, usminket og med merker i ansiktet etter å ha blitt slått og banket opp. Men så slipper også Daniela å måtte bruke sin egen kropp og skjønnhet som et våpen. Istedenfor å forføre og lokke voldtektsmennene i en felle sniker Daniela seg innpå dem og overlister dem. I de amerikanske rape-revenge-filmene ser vi ofte at voldtektshevnerinnen oppsøker sine

overgripere og lurer dem til å tro at hun er kommet tilbake for mer av samme behandlingen. Dette er på en veldig personlig form for hevn og voldtektsmennene dør med full visshet om hvem som har lurt og drept dem. Dette skjer ikke i *Werewolf Woman*. Mennene blir overrasket og får knapt med seg hvem som angriper dem. Særlig det siste offeret får aldri se at det er Daniela som starter brannen. Men det ser heller ikke ut til å være noe poeng for Daniela at mennene dør med visshet om hvem som har forvoldt deres ublide skjebne. For henne er det å ta dem av dage mer enn nok, og her skiller hun seg nok noe fra de klassiske rape-revenge-heltinnene.

The Gestapo's Last Orgy

Den tredje filmen vi skal se nærmere på er *The Gestapo's Last Orgy*, fra 1977, som jeg også har vært innom tidligere. Igjen dreier det seg om et heller utypisk eksempel på rape-revenge – i enda større grad enn de to foregående filmene. Filmen hører egentlig hjemme under den såkalte nazisploitation-subsjangeren, og storparten av handlingen utspiller seg i en konsentrasjonsleir for jøder under andre verdenskrig. Den har likevel et så tydelig hevnmotiv at jeg finner det naturlig å inkludere den her.

Jeg har tidligere i oppgaven diskutert filmens åpningssekvens, som utspiller seg ved en nedlagt konsentrasjonsleir i Tyskland tidlig på 1950-tallet. Vi blir vitne til møtet mellom to tidligere elskere: kommandant Conrad von Starker, tidligere øverstkommanderende for leiren, og Lise Cohen, tidligere fange ved leiren. Til tross for at han er ansvarlig for drapene på flere tusen jøder som var fanger ved leiren har von Starker sluppet unna med bare fem år i fengsel – hovedsakelig takket være Lise, som vitnet til hans fordel under rettsprosessen. Hvorfor Lise har valgt å hjelpe von Starker er foreløpig uklart, men allerede fra starten av serveres vi tydelige indikasjoner på hva som er i gjære. Von Starker omfavner Lise tett og er synlig opprømt og emosjonell over å være gjenforent med henne, men Lise selv viser ingen tegn på følelser. Blikket hennes er tomt og stirrende. Von Starker lurer på hvorfor hun ønsket å treffe ham akkurat her, og Lise svarer at det er fordi det var her de traff hverandre. Men motivet for møtet er selvsagt ikke en amorøs gjenforening. Lises mål er hevn, men før den tid opprulles hele hennes og von Starkers forhistorie gjennom tilbakeblikk.

Gjennom tilbakeblikkene – som utgjør hovedmengden av filmen – blir vi vitne til en rekke eksplisitte torturscener, og vi får også hvordan Lise og von Starkers relasjon startet. Det viser

seg raskt at von Starkers fascinasjon og tiltrekking mot Lise bunner i det faktum at hun fremstår som fryktløs. Mens von Starkers andre torturofre både skriker og trygler om nåde viser ikke Lise tegn til verken frykt eller følelser. Von Starker blir etter hvert besatt av Lises ukuelige viljestyrke – verken tortur eller voldtekt frembringer de reaksjonene han ønsker. Bakgrunnen for dette skal etter hvert vise seg å være at Lise klandrer seg selv for at hele hennes familie har blitt drept av nazistene. Lise mener hun fortjener å dø, og har derfor ingen frykt for døden.

Men dette forandrer seg når fangeleirens lege forteller Lise at hennes families død ikke skyldes henne. Denne informasjonen gir Lise tilbake viljen til å leve, og hun bestemmer seg for å gjøre det som trengs for å overleve. I mens har von Starker forelsket seg i Lise, og Lise innser at hennes overlevelse er avhengig av å overbevise von Starker om at hun elsker ham tilbake – med alt dette innebærer av offer. Som von Starkers elskerinne tvinges Lise til å avstå fra å redde en medfange som har stått henne nær, hun må bære et belte laget av skalpene til flere fanger, og ikke minst må hun gi fra seg hennes og von Starkers nyfødte barn, som umiddelbart slås i hjel fordi et barn med en slik blandingsrase i følge von Starker ikke har noen plass i vår verden.

Først i filmens avslutning flytter handlingen seg tilbake i nåtiden, og det er omsider duket for Lises hevn. Mens hun kysser og omfavner von Starker trekker Lise frem en pistol fra håndvesken sin og fyrer av flere skudd. De faller begge to sammen livløse på bakken, og umiddelbart får man inntrykk av at Lise har skutt og drept både von Starker og seg selv. Men så begynner plutselig Lise å røre på seg og det viser seg at hun likevel er i live og uskadd. Hun reiser seg opp og gjemmer von Starkers døde kropp før hun vandrer av sted fra den gamle konsentrasjonsleiren.

The Gestapo's Last Orgy er som nevnt ikke noe tradisjonelt eksempel på rape-revenge, og Lise er heller ikke noen klassisk hevnerinne. Hun gjennomgår aldri den klassiske forvandlingen fra traumatisert offer til farlig og feminin hevnerinne. Likevel må vi kunne si at Lise gjennomgår en form for forandring. Det viktige vendepunktet for rollefiguren blir det øyeblikket hvor hun gjenvinner lysten til å leve og bestemmer seg for å gjøre det som kreves for å overleve. Hun blir nødt til å spille et spill for å få von Starker til å tro at hun elsker ham, og det er mens hun spiller dette spillet at Lises trang til hevn våkner. I likhet med de klassiske voldtektshevnerinnene tar Lise i bruk sin skjønnhet og forføringsevne og klarer til slutt å lokke von Starker i en dødelig felle. Dette er imidlertid en prosess som foregår over lang tid,

og Lise er nødt til å utvise atskillig større tålmodighet enn sine hevneende medsøstre i de andre italienske rape-revenge-filmene. Først etter flere år får hun endelig muligheten til å hevne seg på sin overgriper.

Det må likevel sies at selv om Lise utsettes for både tortur og voldtekt er det først og drapet på hennes og von Starkers nyfødte sønn som driver Lise til å begå hevn – dette tydeliggjøres gjennom at scenen hvor en tydelig opprørt Lise gjør seg klar til å skyte von Starker kryssklippes med flere tilbakeblikk av Lise som får revet bort sitt nyfødte barn. Uavhengig av om voldtekt er Lises hovedmotivasjon eller ei får hun altså sin hevn til slutt, og i motsetning til hevnerinnene i *Emanuelle's Revenge* og *Werewolf Woman* kommer hun fra opplevelsen med både livet og forstanden i behold.

The Last House on the Beach

Det neste eksempelet på italiensk rape-revenge er *The Last House on the Beach* fra 1978. I motsetning til de tre filmene vi hittil har gjennomgått er dette et mer klassisk stykke rape-revenge. Dette signaliseres også tydelig gjennom tittelen, som alluderer til *The Last House on the Left*, men også denne filmen divergerer noe fra normen, og den hører i vel så stor grad inn under thriller-sub-sjangeren *home invasion* – filmer hvor en gruppe mennesker får hjemmet sitt invadert av kriminelle som terroriserer og holder dem som fanger.

I *The Last House on the Beach* møter vi tre unge menn som raner en bank og deretter søker tilflukt i et avsidesliggende sommerhus ved stranda. Huset eies av en katolsk skole og er okkupert av nonnen Søster Cristina og fem av hennes unge kvinnelige studenter som leser til eksamen. En hushjelp blir brutalt slått i hjel med et strykejern i det hun prøver å flykte, mens Søster Cristina og de unge studentene blir holdt som gisler. Kvinnene blir i tur og orden terrorisert, ydmyket og voldtatt, før den gudfryktige Søster Cristina omsider får nok og finner ut at hun blir nødt til å bryte det femte bud. Hun henger av seg korset hun har rundt halsen og dreper de tre gisseltakerne en etter en.

For seere med kjennskap til italiensk sjangerfilm kommer fremstillingen av en gudfryktig nonne kanskje som noe overraskende. Nonnen er en gjennomgangsfigur italiensk sjangerfilm, men hun fremstilles tradisjonelt sett som en frivol figur. I den italienske sex-komedien er nonner ofte portrettert som naive og letturte, og kløktige menn er som oftest i stand til å narre dem til både å kle av seg og ha sex. Den mest ekstreme portrettingen av nonner som

seksuelle vesener finner vi imidlertid innen exploitation-subsjangeren *nunsplotation*. Disse filmene har som regel handling lagt til lukkede klostermiljø i gamle dager, og her får nonnenes forbudte eller undertrykte seksualitet fritt utløp. Unge gartnere forføres over en lav sko, mens flere nonner har hemmelige lesbiske affærer. De eldre sjefsnonnene fordømmer oppførselen, men avslører raskt sine egne sadistiske lyster når de med brede smil pisker og tukter de unge nonnene for deres usømmelige oppførsel. De unge nonnene er som regel seksuelle kvinner fulle av begjær som har blitt plassert i klosteret mot sin vilje, mens for de eldre nonnene er det makt og posisjoner innad i klosteret det som er viktigst. Fromme eller jomfruelige skikkelser med en oppriktig gudetro er sjeldent å finne i disse filmene, og om de finnes blir de som regel lokket inn i ”synden” av sine forføreriske medsøstre.

Det er verdt å merke seg at rollen som Søster Cristina i *The Last House on the Beach* spilles av den brasilianske skuespillerinnen Florinda Bolkan, som noen år tidligere selv spilte hovedrollen i nunsplotation-filmen *Flavia, the Heretic* (Gianfranco Mingozzi, 1974). Synet av Bolkan i nonnedrakten gir dermed visse assosiasjoner og forventninger, men disse innfris altså ikke. Søster Cristina er en nonne med omsorg og nestekjærlighet. Hun viser ingen tegn på kjødelige lyster, og når hun blir voldtatt av mennene fremstilles dette tydelig som et overgrep.

Til tross for det hun blir både voldtatt og ydmyket fremviser ikke Søster Cristina noen hevnlyst. Hun er først og fremst opptatt av å beskytte de unge jentene hun har ansvaret for, og inngår sågar en pakt med gisseltakernes leder, Aldo, om at hun vil pleie en av mennene som er skadet, mot at de holder seg unna jentene. Det er først når denne pakten brytes – en av de unge jentene blir voldtatt og drept med en spiss trekjepp – at det koker over for Søster Cristina og hun bestemmer seg for å eliminere mennene.

Det store spørsmålet er imidlertid om Søster Cristinas handlinger kan kategoriseres som hevn. Hun later ikke til å være ute etter å hevne sin egen voldtekt eller drapet på den unge jenta, men snarere å ville beskytte de resterende jentene fra å møte en lignende skjebne. I motsetning til Emanuelle in *Emanuelle's Revenge* og Lise i *The Gestapo's Last Orgy* bruker ikke Søster Cristina sin egen kropp for å lokke mennene i en felle. Hun benytter i stedet anledningen mens hun pleier den skadde mannen til å injisere ham med en dødelig overdose, og bruker hans pistol til å skyte den andre i hodet. Hun eliminerer mennene effektivt og kjølig, men uten noen underliggende sadisme. Kontrasten er stor til for eksempel Emanuelle i *Emanuelle's Revenge*, hvis mål er å påføre sitt offer mest mulig lidelse. Mens Emanuelle

tørster etter hevn, er Søster Cristinas mål overlevelse, og hennes handlinger fremstår således som mer nødvendige.

Men før Søster Cristina får mulighet til å ta den siste mannen, lederen Aldo, klarer han å overmanne henne. Han blir imidlertid skadeskutt av en av de unge jentene, som har fått fatt i en rifle. Aldo blir deretter omringet av de andre jentene, som rasende går løs på ham med kjepper og river som de brutalt slår ham i hjel med. I motsetning til drapene utført av Søster Cristina fremstår ikke denne siste voldshandlingen som nødvendig, men som en ren hevnaksjon – et utbrudd av raseri og hevngjerrighet hvor de fornødrede unge jentene gjenreiser seg gjennom å fullstendig utslette sin overgriper. Filmen avsluttes med nærbilder av en tydelig ukomfortabel Søster Cristina som snur seg bort. Hennes reaksjon må kunne beskrives som noe tvetydig – med en mulig tolkning at hun vender seg bort i avsky over hvordan mennenes brutalitet har provosert frem en tilsvarende brutalitet fra de uskyldige, unge kvinnene.

De ekstreme nærbildene av de rasende unge kvinnenes maniske ansikter, intensiteten på soundtracket og Søster Cristinas vemmelsesreaksjon gir scenen et mer ukomfortabelt preg enn hva man kanskje ville forvente. Selv om filmen sympatiserer med kvinnene fremstilles ikke deres hevnakt nødvendigvis som noe positivt. Mens filmen legitimerer og velsigner Søster Cristinas voldelige handlinger som berettigede, gir den siste scenen et noe annerledes inntrykk, og det virker som om filmen stiller spørsmålsteget ved hvorvidt kvinnene har dratt sin hevntørst for langt. Dette er stikk i strid med de klassiske rape-revenge-konvensjonene. Rikke Schubart poengterer at de kvinnelige voldtektshevnerne fritas for skyld, og drar som eksempel frem den kjente poster-teksten fra *I Spit on Your Grave*: ”This woman has just chopped, broken and burned four men beyond recognition... But no jury in America would ever convict her!” (Schubart 2007, s. 97).

Likevel er ikke en problematisering av legitimiteten i kvinnenes hevn unikt for *The Last House on the Beach*. Vi kan også spore den samme problemstillingen i de tidligere italienske eksemplene på sub-sjangeren: Emanuelle i *Emanuelle's Revenge* går så langt i sin altoppslukende søken på hevn at hun til slutt mister kontrollen og selv må bøte med livet, mens Daniela i *Werewolf Woman* blir fullstendig sinnssyk etter at hun har utført sin hevn. Det er verdt å merke seg at disse tendensene er tilstede allerede i de tidligste eksemplene på de italienske rape-revenge-filmene, for som vi snart skal se blir de kvinnelige hevners legitimitet problematisert i stadig økende grad i de senere eksemplene på sub-sjangeren.

Midnight Blue

Midnight Blue, fra 1979, er i likhet med *The Last House on the Beach* en krysning mellom rape-revenge og home invasion, og de to filmene ligger også handlingsmessig tett opp mot hverandre. Også i *Midnight Blue* er handlingen lagt til et idyllisk og avsides strandhus. Francesca, Elena og Rita, tre unge og vakre spydkastere som ligger i trening til å delta i OL, bestemmer seg for å ta en pause fra treningen og tilbringe en rolig helg i en luksuriøs strandvilla som eies av Francescas foreldre. På stranden møter jentene tre pene unge menn som de raskt blir kjent med og inviterer med tilbake til strandvillaen. Det blir raskt høy stemning og Elena gir seg raskt ut på et seksuelt forhold til en av mennene, Pier Luigi.

Det oppstår imidlertid problemer når Pier Luigi kjører Francesca inn til byen for at hun skal få gjort et par ærend. Francesca plukker opp en avis med bilder av Pier Luigi og hans to kamerater smurt ut over forsiden. Det viser seg at mennene er voldsforbrytere som har rømt fra fengsel. Francesca forsøker å late som ingenting og ringe til strandvillaen fra en betalingstelefon for å advare sine to venninner. Hun blir imidlertid gjennomskuet av Pier Luigi, som tvinger henne med seg tilbake til huset før hun rekker å alarmere noen. Francesca, Elena og Rita blir nå holdt fanget i villaen av Pier Luigi og hans to kamerater, Bruno og Mario. Med sannheten om mennene framme i dagen viser de raskt hva de er gode for: Francesca blir tvunget til å kle av seg og dusje mens Bruno ser på, og senere blir alle jentene gruppevoldtatt av de tre mennene.

Etter hvert lykkes det imidlertid de unge kvinnene å snu situasjonen til deres fordel, og det er til slutt idrettstalentet deres som skal vise seg å bli deres redning. På kvelden gjør jentene et fluktforsøk og løper mot stranden hvor spydene og resten av treningsutstyret deres befinner seg. Elena blir overmannet og fanget av Pier Luigi, men Francesca og Rita klarer å flykte – med Bruno og Mario hakk i hel. Francesca er førstemann til stranden, hvor hun får tak i spydet sitt. I det Rita kommer løpende med Bruno etter seg gir Francesca tegn til Rita om at hun skal legge seg flat og hun kaster så spydet med full styrke i brystkassen på Bruno, som segner om på bakken. Rita tar Brunos pistol og når en ubevæpnet Mario kommer intetanende på de to kvinnene skyter Rita ham gjentatte ganger.

I mellomtiden har også Elena klart å flykte fra villaen, men hun forfølges av Pier Luigi, som til slutt klarer å ta igjen og overmanne henne. Pier Luigi tvinger Elena ned på bakken og

skjærer opp klærne hennes med en kniv, men hennes to venninner kommer henne til unnsetning og Francesca gjør nok en gang kort prosess og kaster spydet sitt med dødelig kraft mot Pier Luigi. Sammen graver de tre unge kvinnene en dyp grav i sanden og begraver sine døde overfallsmenn. Av frykt for å havne i fengsel avgir de et løfte til hverandre om at alt som har hendt skal forbli deres hemmelighet.

Men akkurat i det man tror filmen er i ferd med å avrunde, serveres vi en siste tvist som gjør at *Midnight Blue* – i likhet med flere av sine italienske forgjengere – avsluttes på pessimistisk vis. Dagen etter ankommer nemlig en truende gangster-type ved navn Enzo strandvillaen og leter etter Pier Luigi, som har avtalt at de skal møtes der. De tre venninnene forteller at Pier Luigi og hans kompiser har reist videre og at de ikke kommer til å vende tilbake. Enzo lar seg imidlertid ikke overbevise, og vi ser ham foreta en telefonsamtale hvor han gir ordre om at de tre kvinnene må forsvinne. Kort tid etter gjenforenes Francesca, Rita og Elena med sine lagvenninner for å fortsette spydturen frem mot OL. Spyd-teamet reiser med en egen buss, men gjør et kort stopp ved en liten butikk på landet for å kjøpe noen postkort. Men lagvenninnene og bussen drar brått videre uten Francesca, Elena og Rita. Ekspeditrisen trekker seg plutselig tilbake fra disken og forsvinner ut bak, og med ett dukker fem truende menn opp og omringer de tre unge kvinnene. De traumatiserte venninnene trykker seg skremt opp mot disken mens mennene nærmer seg dem og bildet går i frys.

Slik avsluttes altså *Midnight Blue* og sluttscenen kan på mange måter beskrives som kryptisk. De unge kvinnenes skjebne signaliseres riktignok i forkant gjennom telefonsamtalen hvor Enzo gir ordre om at de skal forsvinne. Likevel oppleves det merkelig at både bussen og lagvenninnene forsvinner uten et ord og uten å sjekke om alle har kommet seg om bord i bussen. Ekspeditrisen som beleilig forsvinner og slipper til de fem truende mennene ser ut til å være en form for medsamsvoren som har vært med på å legge en felle for de unge jentene, men hvordan var det mulig for dem å vite at de tre jentene kom til å stoppe ved akkurat denne sjappa? Avslutningen fremstår som så ulogisk at det blir påfallende. Som seer venter man bare på at det hele skal vise seg å være en drøm – en marerittscene for illustrere at de unge jentene plages med skyldfølelse etter det som har skjedd. Men så skjer altså ikke dette og man blir slått av hvor usedvanlig kynisk denne avslutningen er i rape-revenge-sammenheng. Her dreier det seg om et klart tilfelle av at de kvinnelige hevnerne straffes for sine voldelige handlinger. Dette tydeliggjøres blant annet gjennom bruk av flere raske tilbakeblikk. Mens de fem mennene beveger seg truende mot Francesca, Elena og Rita klippes det inn flere raske bilder fra tidligere i filmen hvor vi ser de tre voldtektsmennene smilende og

sjarmerende før deres kriminelle natur avsløres. Vi ser mennene hygge seg med jentene, vi ser Elena ha sex med Pier Luigi, og vi ser Francesca eliminere dem med sine dødelige spydkastferdigheter. Ved å trekke frem disse bildene blir det som at filmen ber oss om å huske at mennene som var drept tross alt var mennesker, og det signaliserer at det er drapene på disse mennene som har ført Francesca og hennes to venninner inn i den situasjonen de nå befinner seg i. De blir straffet for det de har gjort, og det oppleves som at filmen stiller spørsmålstegn ved deres rett til å utøve hevn mot sine overgrepsmenn.

Det kan på mange måter oppleves merkelig at de tre heltinnene i *Midnight Blue* blir straffet så hardt som de blir – særlig når man tar med i betraktningen at deres hevn er langt mindre brutal og voldelig enn det vi har vært vitne til i de tidligere italienske rape-revenge-filmene. Akkurat som i *The Last House on the Beach* er det overlevelse snarere enn et ønske om hevn som driver de unge kvinnene til å begå voldelige handlinger. De forsvarer seg selv og hverandre mot det de har fått erfare er farlige og voldelige menn. Det eneste unntaket er når Rita skyter Mario mens han er ubevæpnet og forsvarsløs. Dette er en tydelig hevnmotivert handling.

For øvrig er det også verdt å merke seg at ingen av de tre kvinnene spiller på verken forførelse eller femininitet for å overliste sine mannlige overgripere slik rape-revenge-heltinner ofte gjør. Vi kan imidlertid observere både flørtende og forførerisk oppførsel tidligere i filmen – før sannheten om mennene har kommet for en dag. Dette gjelder i særlig grad Elena, som demonstrer et frilynt forhold til sex gjennom å invitere Pier Luigi med seg i dusjen nesten umiddelbart etter at de har møttes. De tre kvinnene inviterer tre helt fremmede menn med seg hjem og tenner et begjær i dem. Det er derfor ikke en urimelig tolkning at det er denne oppførselen filmen velger å straffe de unge kvinnene for i avslutningsscenen. Men det bryter i så fall fullstendig med konvensjonene fra de amerikanske rape-revenge-filmene om at hevnerinnen(e) fritas for skyld og ikke straffes for sine voldelige overskridelser. I *Midnight Blue* straffes de tre hevnerinnene strengt, og filmen stiller spørsmålstegn ved dere rett til å utøve hevn. Her minner jeg nok en gang om Tohill og Tombs beskrivelse av den italienske sjangerfilmens femme fatale som vekker menns begjær og til ødelegger dem, men også seg selv i den samme prosessen. Her ser vi et nytt eksempel på at arven fra femme fatale-figuren kan ha vært med på å påvirke den italienske voldtaktshevnerinnens skjebne.

The House on the Edge of the Park

The House on the Edge of the Park, fra 1980, er kanskje et enda mer utradisjonelt eksempel på rape-revenge enn noen av de tidligere filmene som hittil er gjennomgått. Gjennom storparten av filmens spilletid aner ikke seeren engang at det er en rape-revenge-film han ser på. Dette er først i filmens avslutningsakt at dette tydeliggjøres. Før den tid utspiller filmen seg hovedsakelig i tråd med home invasion-subsjangeren, og har i så måte flere likhetstrekk med både *The Last House on the Beach* og *Midnight Blue*.

Selve åpningssekvensen er imidlertid mer klassisk rape-revenge materiale. Vi åpner med en ung kvinne som kjører gjennom New York City på kvelden mens en rolig og neste vuggesang-aktig sang kalt "Sweetly Oh Sweetly" spilles på soundtracket. Sangen er beroligende, men tryggheten den skaper er falsk. Det går ikke lange stunden før kvinnen blir avskjært av en annen bilist i nærheten av en park. Føreren av den andre bilen, en mørkhåret mann med truende utseende, tvinger seg umiddelbart inn i bilen til den forskremte kvinnen. Han slenger henne bak i baksetet, river opp klærne hennes og voldtar henne samtidig som han legger hendene rundt nakken hennes og kveler henne til hun er død. Overfallsmannen river så av en medaljong den døde kvinnen har hengende rundt halsen og tar den med seg som en souvenir. Slik introduseres vi for filmens hovedperson, Alex, som for øvrig spilles av den amerikanske skuespilleren David Hess. Hess spilte en lignende rolle i den ikoniske amerikanske rape-revenge-filmen *The Last House on the Left*, og castingen av Hess gir umiddelbart kjennere av subjangeren en pekepinn på hva vi har i vente.

Vi beveger oss et stykke fremover i tid, og får se at Alex driver et bilverksted sammen med sin smått tilbakestående kompis Ricky. Verkstedet skal akkurat til å stenge for kvelden når et ungt, velkledd par ankommer i en lekker Cadillac og klager over at motoren lager rare lyder. Alex er ikke interessert i å se på bilen, men Ricky lar seg overtale til å ta en titt og han finner og fikser feilen raskt. Paret er svært fornøyd. Mannen, Tom, er ung og spedbygd, mens kvinnen, Lisa, er vakker og elegant og har et flørtende blick. De forteller at de er på vei til en fest hos noen venner. Alex lurar på om han og Ricky kan bli med på festen, og paret sier seg enig i forslaget.

En stund senere ankommer de fire en stor, fancy villa hvor vi møter Tom og Lisas venner: Gloria, Glenda og Howard. Det blir raskt høy stemning og det fremgår at den rike vennegjengen er på jakt etter spenning. Gloria oppfordrer den noe enfoldige Ricky til å strippe, og hun og de andre gjestene har det moro på hans bekostning uten at han selv forstår

at han latterliggjøres. I mellomtiden oppfører Lisa seg flørtende og forførerisk overfor Alex. Hun tar ham med opp i andre etasje, kler seg naken og stiger inn i dusjen mens hun oppfordrer Alex til å bli med henne og hjelpe henne med å såpe henne inn på ryggen. Alex er ikke vond å be, men han blir raskt skjøvet bort igjen. Lisa er ikke interessert i å ha sex med ham – hun er kun ute etter å friste og egle ham opp.

I mens fortsetter Gloria og de andre gjestene å more seg på Rickys bekostning med å skjenke ham full og loppe ham for penger i et rigget pokerspill. Alex er allerede provosert over Lisas tergende flørting, og når han oppdager at vennene hennes jukser i pokerspillet mot Ricky blir han rasende og drar frem en barberkniv. Howard forsøker å overmanne Alex, men blir brutalt banket opp, urinert på og til slutt bundet fast mens Ricky – bevæpnet med knust vinflaske – holder de andre gjestene i sjakk. Alex og Ricky holder de forskremte gjestene som gisler i villaen og Alex begynner å utsette dem for en serie voldshandlinger, ydmykelser og overgrep. Tom blir kuttet i ansiktet med en barberkniv og får hodet brutalt smadret ned i en bordplate gjentatte ganger, og Gloria blir avkledd og befølt. Lisa løper opp trappen og forsøker å flykte, men Alex tar henne igjen. Han bestemmer seg for å innkassere det han mener Lisa skylder ham, og voldtar henne.

Etter hvert som voldshandlingene gradvis spinner ut av kontroll gir Ricky uttrykk for at de kanskje har dratt det hele for langt. Alex blir rasende for det han opplever som svik fra sin egen kamerat, og går til angrep på ham med barberkniven. I oppstandelsen klarer Tom å snike seg inn på et kontor hvor han fisker frem en pistol fra en skuffe. Han skyter Alex flere ganger og sparker ham så han faller gjennom en glassdør og ut i hagen. De tidligere ofrene samler seg rundt den skadeskutte Alex, og Tom avslører at kvinnen vi så Alex voldta og drepe i starten av filmen var Toms søster. Det fantes imidlertid ikke beviser mot Alex, og vennegjengen har derfor planlagt en felle for Alex og bevisst provosert ham for å få ham til å reagere med vold så de kan drepe ham i nødverge. Tom skyter Alex igjen – denne gangen i lysken så han ramler ut i svømmebassenget. Lisa og Tom bytter på å avfyre skudd mot Alex, som fortsatt er i live og spreller rundt i bassenget, før Tom omsider avslutter med et skudd mot Alex' hode. Vennene trekker inn igjen i villaen, og Tom og Lisa debatterer hvorvidt de har gått for langt for å lykkes med hevnplanen sin. Tom mener at selv om alt ikke gikk som planlagt så ordnet det seg til det beste til slutt. Han plukker opp telefonrøret for å ringe politiet og filmen avsluttes med den samme vuggesang-aktige melodien som den åpnet med.

Det kan debatteres om *The House on the Edge of the Park* virkelig hører hjemme blant de italienske rape-revenge-filmene eller ikke. Hevntematikken – som i tillegg er relatert til et voldtektsdrap – gjør at den i utgangspunktet hører hjemme blant de andre filmene som diskuteres i denne oppgaven, men saken kompliseres av det faktum at den kvinnelige hevnfiguren har en mindre fremtredende rolle enn det vi forventer fra subsjangeren. Det er nemlig Tom som har den mest sentrale hevnrollen. Det er hans søster som har blitt voldtatt og myrdet, og han er dermed også den karakteren med størst motivasjon for hevn. Til tross for dette spiller også Toms kjæreste, Lisa, en sentral del i hevnplottet og hun innehar såpass mange av de samme egenskapene som de klassiske voldtektshevnerinnene at filmen til syvende og sist fortjener å bli med i casen på lik linje med de andre italienske rape-revenge-filmene.

Lisa er i likhet med de tidligere italienske hevnerinnene en vakker, men farlig kvinne. Hun er elegant og forførerisk, og hun bruker bevisst sin egen kropp og femininitet for å lokke Alex inn i det som til slutt skal vise seg å være en felle. Det er altså ikke før på slutten av filmen at vi blir kjent med Lisa og de andre karakterenes ordentlige motivasjon. Før den tid fremstår Lisa på mange måter som en forførerisk kvinne som liker å utfordre skjebnen. Her leker filmen bevisst med den ambivalensen som i følge Tonje Hardersen preger voldtektsplottene i flere eldre filmer. Vi ser Lisa bevisst friste og egle opp Alex, for deretter å avvise ham. Når Lisa senere i filmen blir voldtatt er det som at filmen stiller spørsmål ved om hennes voldtekt er delvis selvforskyldt fordi hun har flørtet og eglet opp Alex. Og så viser det seg altså til slutt at både hun og alle de andre *har* oppført seg på en måte de håper skal resultere i voldelig atferd. Lisa har i likhet med de klassiske voldtektshevnerinnene brukt femininitet og forførelse for å lokke en mann i en felle. Motivasjonen er å hevne sin kjærestes myrdede søster, men etter hvert som Lisa og de andre mister kontrollen over hevnplottet de har organisert får Lisa ytterligere motivasjon gjennom at hun også får sin egen voldtekt å hevne.

Avsløringen om at hele vennegjengen i fellesskap har planlagt og tilrettelagt for en situasjon hvor de vil ende opp som ofre til en voldelig psykopat kommer som lyn fra klar himmel på de fleste seere – mest sannsynlig fordi det er et ganske utenkelig scenario. Det at en gjeng mennesker er villige til å overlate sin skjebne i hendene til en psykotisk morder, og la seg terrorisere og misbruke for dermed å kunne ta livet av ham i selvforsvar må kunne sies å være en absurd plottvist som er vanskelig å ta på alvor. Det er et ekstremt skritt å gå til for å få hevn, og gjennom ekstremgjøring av hevnen setter filmen også spørsmålstegn ved legitimiteten av hevnaksjonen. Denne problemstillingen har vi allerede sett i både *The Last*

House on the Beach og *Midnight Blue*, men *The House on the Edge of the Park* går lengre i sin problematisering enn de foregående filmene gjennom å gi hevnaksjonen langt alvorligere konsekvenser – konsekvenser som rammer helt uskyldige mennesker.

Konsekvensene jeg refererer til inntreffer når hevnerens plan blir forstyrret av en uforutsett hendelse. Cindy, en ung og uskyldig nabo jente som ser ut til å være rundt 18 år, dukker intetanende opp og banker på døren til villaen. Alex tvinger Gloria til å åpne opp og late som alt er som vanlig og få Cindy til å dra sin vei. Men Cindy har lyst å være med på festen og er lite lysten på å dra, så Alex bryter derfor inn og tar også henne til fange. Det er nå Cindys tur til å bli misbrukt og nedverdiget på lik linje med de andre, og hun blir raskt kledd av på overkroppen av Alex, som stryker brystene hennes med barberkniven sin mens han synger for henne. Alex tvinger deretter Cindy til å kle av seg buksene, og hennes sterke sjenanse gjør at han resonnerer seg frem til at hun er jomfru. ”They say you always remember the first time, and you will remember Alex, won’t you?” gliser han, før han brått går løs på Cindy med barberkniven og kutter den vettskremte tenåringsjentas nakne kropp gjentatte ganger. Ikke dype, dødelige kutt, men kutt for å torturere og lemleste hele kroppen. Det er på dette punktet at Ricky kommenterer at det hele kanskje har gått for langt, og Tom og de andre gislene klarer å få kontroll over situasjonen. Men spørsmålet som blir hengende i luften er om det er Alex og Ricky som har gått for langt, eller om det faktisk er ofrene som har gått for langt i plan om hevn. Cindy var aldri en del av planen til Tom, Lisa og de andre. Hun blir et helt tilfeldig og vilkårlig offer, og lider på mange måter filmens grusomste skjebne. Alle de andre rollefigurene blir riktignok også utsatt for overgrep og vold, men de har om ikke annet selv valgt å utsette seg for dette. Cindy er derimot helt uskyldig. Det at hun også er så ung, redd og sårbar gjør at den ekstreme sadismen i hennes torturscene nærmest uutholdelig å se på.

Behandlingen av Cindy tatt i betraktning er det oppsiktsvekkende at Tom i avslutningsscenen gir uttrykk at alt ordnet seg til det beste. Det er en kynisk konklusjon, og spørsmålet om det var riktig av karakterene å ta loven i egne hender og utøve hevn blir altså hengende. Vi har som nevnt sett den samme problemstillingen også i flere av de tidligere italienske rape-revenge-filmene, men på grunn av de enorme konsekvensene hevnen får for en helt uskyldig part blir det enda tydelig her, og vi kan begynne å ane en tendens mot at de italienske hevn-filmene blir mer og mer kritiske mot hevnerene utover slutten på 1970- og begynnelsen på 1980-tallet.

Holocaust 2

Retten til å utøve hevn problematiseres i enda sterkere grad i filmen *Holocaust 2 – The Memories, Delirium and the Vendetta Part Two*, fra 1980, og som jeg for enkelhets skyld bare vil omtale som *Holocaust 2*. Til tross for tittelen dreier ikke dette seg om en oppfølger ettersom det så vidt meg bekjent ikke finnes noen *Holocaust 1* – med mindre filmens tittel er et forsøk på å fremstå som en fortsettelse til den amerikanske TV-miniserien *Holocaust* (1978) med James Woods og Meryl Streep. I alle tilfelle har vi nok en gang å gjøre med en film som faller utenfor den klassiske rape-revenge-modellen. Den faller i stedet inn under nazisploitation-subsjangeren og er i så måte beslektet med *The Gestapo's Last Orgy*, men *Holocaust 2* skiller seg også ut fra de klassiske nazisploitation-filmene. Den foregår nemlig ikke under selve krigstiden, og snarere enn å fokusere på nazistenes ugjerninger i konsentrasjonsleirene er handlingen sentrert rundt en gruppe nazijegere og deres brutale jakt på tidligere nazister.

Hovedpersonen i filmen er jødiske Dorothea, en tidligere konsentrasjonsleirfange som er alvorlig forstyrret og traumatisert av sine opplevelser i leiren. Hun har hyppige flashbacks og mareritt fra tiden i fangenskap, og er særlig plaget av minner om drapet på moren. For Dorothea og resten av nazijegerne er hevn det eneste som betyr noe – hvordan de oppnår hevn og hvem det eventuelt går utover ser ikke ut til å bety noe. Dette eksemplifiseres gjennom den tidligere nazisten Alfonso, som har gått under jorden og som nazijegerne ikke er i stand til å spore opp. Løsningen blir at Dorothea får tak i en ung, uskyldig kvinne ved navn Lucilla, som hun hjernevasker og hypnotiserer til å utføre ordre. Lucilla blir nazijegernes viljeløse drapsmaskin og hun inntar raskt rollen som den forføreriske og farlige kvinnelige hevneren. Hennes første oppdrag blir å forføre Alfonsos sønn, den attraktive playboyen Lorenzo. Hun oppsøker Lorenzo på flørtende vis i en restaurant, og etter en stund trekker de seg tilbake til Lorenzos bil. Han parkerer bilen på et øde sted og begynner å kle av Lucilla, men før han rekker å komme særlig langt drar Lucilla frem en kniv og stikker ham i hjel. Drapet på sønnen lykkes i endelig lure Alfonso ut av deknning. Han dukker opp i Lorenzos begravelsen, men blir raskt kidnappet av nazijegerne, som tar ham med til et hemmelig sted hvor de torturerer og dreper ham.

I mellomtiden fortsetter den hjernevaskede Lucilla å følge drapsinstrukser fra Dorothea, som hun også utvikler et lesbisk kjærlighetsforhold til. Hennes neste oppdrag er å eliminere et middelaldrende par som tidligere har vært nazister. Hun bryter seg inn i huset deres på natten

og dreper dem med en drill gjennom hodeskallen. Politiet er imidlertid på sporet av Lucilla, og nettet begynner å snøre seg sammen rundt henne og Dorothea. Men Dorothea er fornøyd med at alle ex-nazistene hun klandrer for sin mors død nå er tatt av dage, og hun bestemmer seg derfor for å begå selvmord – sammen med den fortsatt hjernevaskede og viljeløse Lucilla. Innen politiet klarer å spore opp de to kvinnene er de begge døde.

Holocaust 2 er som nevnt ikke noe typisk eksempel på rape-revenge, og det er diskutabelt om filmen i det hele tatt bør grupperes sammen med de andre filmene som er gjennomgått her. Dorothea er dypt traumatisert og hevnlysten etter å ha blitt utsatt for diverse grusomheter i en konsentrasjonsleir, men hun blir ikke på noe tidspunkt voldtatt. Når jeg likevel har valgt å ta med *Holocaust 2* er det fordi den tross alt berører mye av den samme tematikken fra rape-revenge – hevn for vold og overgrep, og en farlig kvinne som bruker sex og sjarm for å lokke sine mannlige offer i en felle. Men kanskje vel så viktig er det faktum at filmen bygger videre på problematiseringen av kvinnes rett til hevn som vi finner i de tidligere italienske rape-revenge-filmene. I *Holocaust 2* dras dette enda lenger. Der de tidligere filmene fremmer sympati og identifikasjon med kvinnene som går fra ofre til hevnerne, fremmes det i *Holocaust 2* svært liten – om i det hele tatt noen – form for sympati med hevnerne. Dorothea og de andre nazijegerne er preget av en ”målet helliger midlene-mentalitet” hvor hevn er det eneste som betyr noe. Å stille de tidligere nazistene for retten vurderes aldri som noe alternativ, og nazijegerne nøyer seg heller ikke med å raskt eliminere sine fiender, men tar dem av dage på voldelig og sadistisk vis. Dette ser vi eksempel på i starten på filmen, da en kvinne blir overfalt i skogen av en gruppe nazijegere som kler henne naken, binder tau rundt begge beina og halsen hennes, og drar tauene i hver sin retning med full styrke til kvinnen til slutt kveles.

I tillegg regnes både å utnytte eller å drepe uskyldige mennesker tydeligvis som akseptable midler. Dette ser vi gjennom måten Dorothea hypnotiserer og hjernevasker den uskyldige Lucilla om til en drapsmaskin, og ikke minst drapet på Lorenzo som metode for å lokke hans sørgende far frem fra skjulestedet sitt. Selv tar Dorothea faktisk aldri aktivt del i noen av hevndrapene, men hun fremstår likevel som den mest kyniske og nådeløse av alle hevnerinnene i filmene som diskuteres i dette kapittelet. Til gjengjeld blir det heller ikke noen lykkelig slutt for verken Dorothea eller Lucilla, som altså ender opp med å begå selvmord sammen.

Hevnerinnens tragiske skjebner

Holocaust 2 setter et foreløpig punktum for de italienske rape-revenge-filmene, og med selvmordet til de to hevnerinnene markerer den en dystre avslutning. Det er likevel slett ikke første gang hevnerinnene i de italienske rape-revenge-filmene møter en ublid skjebne. Vi har tidligere sett noe av det samme i *Emanuelle's Revenge* der Emanuelle til slutt mister kontrollen over situasjonen og blir drept, i *Werewolf Woman* der Daniela ender opp med å bli gal, i *Midnight Blue* hvor de tre heltinnene blir drept som hevn for sin egen hevnaksjon, og i *The House on the Edge of the Park* der hevnerne for så vidt slipper unna, men med mishandlingen av en uskyldig tenåringsjente på samvittigheten.

Det ligger mest sannsynlig forskjellige årsaker bak de mange tragiske skjebnene. For å starte med Emanuelle skiller hun seg ut gjennom å være blant de aller mest sadistiske italienske hevnerinnene. For henne er ikke døden nok, og hun ønsker i stedet en langvarig lidelse og til slutt kastrering. En ekstrem straff. Innenfor rape-revenge fremstilles dog kastrering som en akseptabel straff – fordi voldtekt også er et så ekstremt overgrep. Rikke Schubart påpeker at voldtekt faktisk er ”the only crime in popular culture which can justify literal castration” (Schubart 2007, s. 28). Men der andre voldtektshevnerinner nøyer seg med å la den kastrerte voldtektsmannen blø i hjel er ikke dette en hard nok straff etter Emanuelles oppfatning. Hun vil kastrere sitt offer og la ham leve videre uten mulighet til å tilfredsstille sine. Emanuelles plan er derfor kanskje den ultimate avstraffelsen, men filmen nekter henne fornøyelsen av å gjennomføre den. I stedet blir hun selv myrdet. Er Emanuelle og hennes plan *for* sadistisk?

Det er fullt mulig at Emanuelle må bøte med livet fordi hun er for ekstrem og sadistisk i sin hevn. En slik tolkning støttes av at de tilfellene hvor det går relativt bra med de hevvende kvinnene er når hevnen *ikke* er av en utpreget sadistisk karakter. Ta Lise i *The Gestapo's Last Orgy*, som vitner falskt i Nürnberg-domstolen og får von Starker frikjent for å selv kunne drepe ham. Hun tar loven i egne hender, men i motsetning til Emanuelle som har som mål å påføre sitt offer mest mulig lidelse, er det først og fremst et ønske om å selv utøve rettferdigheten som driver Lise. Hennes hevn er imidlertid ikke spesielt sadistisk. Hun dreper von Starker raskt og effektivt med flere skudd, og hun gjør det både brått og uventet så han knapt rekker å registrere hva som skjer. Om noe er dette et langt mildere endelikt enn å bli hengt, som er den straffen von Starker ville gått i møte hadde han blitt dømt skyldig i Nürnberg-domstolen. Lise har ikke noe ønske om å utføre en grusom hevn – hun vil bare egenhendig ta hånd om von Starker, og filmen velsigner hennes handlinger. I det hun

gjemmer liket blir hun faktisk oppdaget av en gammel oppsynsmann. Blikkene deres møtes kort og mannen drar kort på smilebåndet i anerkjennelse før Lise vandrer videre. De siste bildene i filmen er av Lise som vandrer bort fra den gamle leiren mens vi ser røyk stige opp fra den gamle skorsteinen, og vi forstår at oppsynsmannen har brent liket. Lise er fri, og i motsetning til de andre italienske hevnerinnene får vi inntrykket av at henne for henne har marerittet en ende. Som en fønix som reiser seg opp fra asken vandrer hun avsted mot et nytt liv mens avslutnings sangen "Lise" spilles på soundtracket. Sangen, som fremføres på tysk, har en vemodig melodi, men den optimistiske og trøstende teksten ("Sieh, das Glück kehrt zurück", "Lass die dunklen Träume hinter dir" og "Das Leben wird noch schön" og så videre) peker mot at Lise har lysere tider i vente.

Søster Cristina i *The Last House on the Beach* – som i likhet med Lise ikke er en spesielt sadistisk hevnerinne – kommer seg også helskinnet gjennom filmen. Her bør det for øvrig poengteres at både *The Last House on the Beach* og *Midnight Blue* står i en noe spesiell posisjon fordi de begge blander sammen rape-revenge med home-invasjon og dermed gjør hevnmotivet til en mindre fremtredende faktor. Kvinnene i disse filmene oppsøker ikke overgripersmennene i ettertid for å hevne seg, men tar dem av dage fordi de holdes fanget og vil rømme fra mishandling og voldtekt. Søster Cristina utfører ekstreme handlinger for å beskytte de unge jentene hun har ansvaret for, og ikke fordi hun har ønsket om hevn. Overlevelse blir altså en viktigere motivasjonsfaktor enn lysten på hevn – med unntak av sluttscenen i *Last House* hvor de misbrukte unge kvinnene lar sitt raseri gå ut over den siste gjenværende mannen.

Lise og Søster Cristina fritas altså for skyld – helt i tråd med den klassiske rape-revenge-filmens konvensjoner. Men de fleste av deres medsøstre er altså ikke like heldige og går en ublid skjebne i møte. Det mest oppsiktsvekkende er kanskje skjebnen til de tre hevnerinnene i *Midnight Blue*. Deres voldelige handlinger har i likhet med Søster Cristinas vært motivert av overlevelse og ikke hevn. Likevel fordømmer og straffer filmen dem for deres handlinger og levner dem en dyster skjebne. Som nevnt er en mulig tolkning av dette at de tre kvinnene delvis straffes fordi de har vært lettsindige og invitert med seg hjem tre fremmede menn. En slik fremstilling er høyst uvanlig innenfor rape-revenge hvor et av de viktigste kjennetegnene er full sympati med det kvinnelige offeret. Denne typen tvetydiggjøring av skyldspørsmålet er mer i tråd med de eldre filmene som i følge Tonje Hardersen fremstiller voldtekt som en straff for kvinner som selv har lagt opp til slik behandling.

Ingen av de andre italienske rape-revenge-filmene inneholder denne tvetydigheten knyttet til skyld som vi finner i *Midnight Blue*, men vi ser tendenser til at også *Emanuelle's Revenge* og *The Last House on the Beach* problematiserer kvinnens hevnrolle. Men det er først mot slutten av 1970-tallet at denne utviklingen blir svært tydelig. *The House on the Edge of the Park* og *Holocaust 2* viderefører begge problemstillingen rundt hevnmotivet og kvinnens legitimitet som hevner, og tematikken er på sitt mest fremtredende i disse to filmene.

Den tydelige tendensen til å stille spørsmålstegn ved kvinnenes rett til å utøve hevn er påfallende. Hevnakten er tradisjonelt sett på som en del av oppreisningen til den voldtatte kvinnen, og det er gjennom denne problematiseringen at de italienske rape-revenge-filmene i størst grad skiller seg fra de amerikanske modellene. Men det er også en vesentlig forskjell mellom det forholdet de italienske og de amerikanske hevnerinnene har til sin stammor, og jeg vil påstå at noe av årsaken til den nådeløse behandlingen mot de italienske rape-revenge-heltinnene ligger her. Rikke Schubart beskriver den klassiske amerikanske voldtektshevnerinnens stammor, som er femme fatalen fra film noir. De er beslektet, men preget av tydelige forskjeller – fremfor alt at "[t]he film noir fatale is greedy, guilty, and is punished in the end. The femme fatale rape-avenger is neither greedy nor guilty, and is usually not punished in the end" (Schubart 2007 s. 95-96).

Det er altså en vesentlig forskjell mellom disse beslektede søsterskikkelsene, men innenfor italiensk rape-revenge-filmen er disse forskjellene mindre tydelige. Også den italienske hevnerinnen er langt snillere enn sin stammor (femme fatalen fra peplum, giallo etc), men har likevel et sterkere bånd til sin forgjenger enn hva som er tilfelle i de amerikanske variantene. Hun blir i likhet med sin stammor ofte straffet på slutten av filmen, og det er tydelig at den lange tradisjonen om at den italienske sjangerfilmens farlige og forføreriske kvinnefigur er vanskelig å gi slipp på.

Det kan kanskje virke absurd at tradisjonene rundt femme fatale-figuren fra de eldre italienske sjangerfilmene skal ha så mye å si for rape-revenge-heltinnene – særlig siden det er en vesentlig forskjell mellom disse to beslektede figurene. Femme fatalen er en kynisk skurkerolle, mens voldtektshevnerinnene er snille piker som blir drevet til ekstreme handlinger etter å ha blitt øvd stor urett. Det kan derfor være verdt å poengtere at de eldre filmenes femme fatale-figurer til tross for sin antagonistiske rolle ikke nødvendigvis var helt usympatiske. Et eksempel på dette finner vi i skrekkfilmen *The Mill of the Stone Women* (Giorgio Ferroni, 1960), som handler om den unge kunsteleven Hans som ankommer en liten

landsby for å jobbe som lærling for den eksentriske skulptøren professor Wahl, som har dekorert sitt eget hjem med makabre og usedvanlig livaktige voksdukker. Hans blir kjent med professorens vakre datter Elfie, som grunnet en mystisk sykdom ikke kan gå ut. Hans lar seg forføre av Elfie til tross for at han allerede har en kjæreste, men velger raskt å avslutte affæren med Elfie. Snart viser det seg å ha vært en dårlig idé å involvere seg med professor Wahl og Elfie. Wahls makabre voksdukker er nemlig laget av menneskekropper – ofre som Wahl har tappet for blod for å lage et serum for å kurere Elfies sykdom, og hun trenger stadige hyppigere doser av serumet. Elfie er en klassisk variant av den italienske sjangerfilmens femme fatale-figure. Hun er blendende vakker og forførerisk, og hun takket være sin skjønnhet lykkes hun i å midlertidig korrumpere helten og lokke ham bort fra sin godhjertede kjæreste. Hennes rolle i filmen er klart antagonistisk – om enn i mildere grad enn hennes far – og hun ser ikke ut til å ha noen kvaler over alle de uskyldige unge kvinnene som må dø for hennes skyld. Likevel er ikke Elfie en rent usympatisk karakter. Hun er på mange måter en tragisk skikkelse. Hun er syk og lenket til et ensomt hus hvor hun aldri får treffe mennesker på sin egen alder, og når hun i tillegg blir avvist av Hans er det lett å føle med henne. Også i peplum-filmene finner vi eksempler på onde dronninger som er delvis sympatiske. Noen ganger går de sågar mot sine egne medsammensvorne fordi de har falt for den gode helteskikkelsen, men ender opp med å måtte betale for sitt svik.

I sum er det altså av liten betydning om den farlige og forføreriske femme fatale-skikkelsen er sympatisk eller ikke. Det er først og fremst hennes handlinger som blir avgjørende for hennes skjebne, men dessverre for rape-revenge-heltinnen har femme fatalens handlinger vist seg å være avgjørende også for hennes skjebne.

Helt til slutt syns jeg det er viktig å notere seg at selv om de italienske rape-revenge-filmene divergerer fra de mer klassiske amerikanske variantene på flere områder så ivaretar de likevel mange av de mest fundamentale kjennetrekke ved subsjangeren, som for eksempel at sympatien ligger hos kvinnene, og at voldtektene ikke erotiseres, men fremstilles som helt klare og tydelige overgrep. Selv ikke i *Emanuelle's Revenge*, som i bunn og grunn er en erotisk film med et sterkt voyeuristisk tema, forekommer dette. Scenene hvor Emanuelle tar med seg elskere hjem eller utfører striptease for å tenne begjæret til fastlenkede Carlo er tydelig ment å være erotiske, men scenene som fremstiller overgrep har en helt annen tone. Det forsøkes ikke å gjøre dem sexy og sympatien hviler hos offeret. Dette er i tråd med klassisk rape-revenge. I tillegg ser vi at andre klassiske kjennetegn som kvinnens forvandling fra offer til hevner, og hennes bruk av forførelse og femininitet for å lokke sin overgriper i en

felle ofte – men ikke alltid – ivaretas. I sum kan vi si at den italienske rape-revenge-filmen synes å være obs på subjangerens konvensjoner og forholder seg til dem, men velger da altså ved flere anledninger å bryte dem – ikke minst i forbindelse på hevnerinnens skjebne på grunn av hennes sterke slektskap til 1960-tallets farlige femme fatale.

Kapittel 8: Den italienske rape-revenge-filmens videre vei

Selv om jeg nå har tatt for meg alle de klassiske – og noen tilfeller ikke fullt så klassiske – eksemplene på den italienske rape-revenge-subsjangeren så dukker det også i kjølvannet av *Holocaust 2* opp noen flere eksempler på italienske exploitation-filmer som tematiserer voldtekt og hevn. Selv om disse filmene er av mindre relevans enn de eksemplene jeg har diskutert i det forrige kapittelet sier disse filmene noe om voldtektshevnerinnens vei videre, og jeg mener derfor det er av interesse å følge henne et stykke videre på hennes vandring gjennom Italias exploitation-landskap på 1980-tallet.

Overgrep eller nytelse? – Rape-revenge inntar pornografien

Den første av de mer perifere eksemplene på rape-revenge som jeg frem til nå ikke har berørt er *Hard Sensation* (1980), en pornografisk film som dukket opp omtrent samtidig med *The House on the Edge of the Park* og *Holocaust 2*. En kan selvsagt stille spørsmål ved om det er relevant å diskutere fremstillingen av hevnelementet og kvinnerollen i en pornografisk film som per definisjon ikke har annet formål enn å opphisse og tenne sine tilskuere, men jeg mener det faktum at filmen er regissert av Joe D'Amato, som står bak *Emanuelle's Revenge* som omtales mye i denne oppgaven, og det at tilhører den samme tidsmessige epoken som de fleste andre filmene som diskuteres her gjør at det er verdt å se nærmere på også denne filmen.

Den mest treffende beskrivelsen av *Hard Sensation* vil kanskje være som en pornografisk versjon av *The Last House on the Beach*, som den handlingsmessig ligger tett opp mot. Det dreier seg nok en gang om en hybrid mellom rape-revenge og home invasion, og våre heltinner er de tre unge overklassedikene Corinne, Sue og Madeleine, som alle har vokst opp med gammeldagse og overbeskyttende foreldre. Foreldrene skal reise bort i sommerferien og er bekymret for hva de tre unge venninnene kan komme til å finne på. De bestemmer derfor at jentene skal tilbringe tiden på liten øy som eies av en av foreldrene, og de hyrer jentenes lærerinne, Miss Perez, til å være med og holde oppsyn. De eneste andre menneskene på øya er to seilere som skal operere radioen og ta seg av proviant og transport.

Corinne, Sue og Madeleine er alle misfornøyde med å måtte tilbringe ferien sin på en øy langt fra folk, og de fordriver mesteparten av tiden med å sole seg på stranden eller lese i

pornoblader og masturbere. På et tidspunkt letter de på sitt felles begjær gjennom å inngi seg på en lesbisk trekant. Også Miss Perez masturberer når hun har tid for seg selv, men det monotone øyeblikket brytes brått opp når tre menn på flukt fra fengsel ankommer øya for å skjule seg fra politiet. De tar raskt livet av de to seilerne, mens Miss Perez og de tre unge kvinnene blir holdt fanget i ferievillaen.

De kriminelle mennene er Bobo, Clyde og en tredjemann vi aldri får vite navnet på (han er homoseksuell og refereres utelukkende til som "the faggot" av de to andre). Bob har sittet i fengsel i 10 år og mener det er på sin plass å tvinge de kvinnelige fangene til sex. Clyde er derimot av en annen oppfatning. Han mener de kan bruke kvinnene som gisler, men at de skal la dem være i fred og ikke skade dem. Men Bobo lar seg ikke rikke og vil ha sex med Corinne. Hun og hennes to venninner er imidlertid alle jomfruer, så Miss Perez ofrer seg og ber om at Bobo tar henne i stedet. Bobo lar seg overtale til dette, og tar med Miss Perez ned til stranden, hvor hun tvinges til å ha sex med ham.

Clyde finner ut at alle jentene kommer fra velstående familier og foreslår for Bobo at de krever løsepenger fra foreldrene. Samtidig insisterer han fast på at Bobo ikke skal røre jentene mer. Det er imidlertid ikke lenge jentene får være i fred. "The faggot" har kranglet med Bobo, og er ivrig etter å blidgjøre ham. Med makt skjenker han derfor Sue en mengde whisky og drar henne med ned på stranden hvor hun tvinges til å tilfredstille Bobo.

Clyde blir rasende når han finner ut at Bobo ikke har klart å holde seg unna jentene. Han truer Bobo med en rifle, men med hjelp fra "the faggott" klarer Bobo å få tak i våpenet. Han sikter på Clyde og beordrer ham til å ha sex med Corinne. Med riflen pekende mot seg har de ikke Clyde og Corinne annet valg enn å måtte ha sex mot sin vilje. Etterpå er det Madeleines som står for tur, og Bobo tar henne med inn i et skur og voldtar henne.

Alle fire kvinnene har nå blitt tvunget til sex, og Bobo begynner å legge planer for hvordan han skal kvitte seg med dem. Clyde forteller jentene at dersom de skal ha noe håp om å overleve blir de nødt å samarbeide med ham. Han vil prøve å få tak i riflen, men han trenger noen som kan distrahere Bobo. Nok en gang melder Miss Perez seg frivillig, og hun tar med Bobo til stranden for å ha sex. En stund etterpå finner Corinne, Sue og Madeleine Clyde myrdet – formodentlig drept av "the faggott" som tar hånd om riflen mens Bobo er opptatt. Jentene begynner å rope om hjelp, og "the faggott" kommer løpende for å se hva som foregår. Corinne overrasker ham bakfra og slår ham i hodet med en kjepp. Mens "the faggott" ligger

på gulvet slår Corinne ham i hodet med kjeppen gjentatte ganger til det renner både blod og hjernemasse fra skallen.

Corinne tar riflen og sammen med Sue og Madeleine løper hun ned til stranden, hvor de finner Bobo og Miss Perez. Corinne peker riflen mot Bobo, som trygler henne om å ikke skyte. Også Miss Perez roper desperat at hun ikke må skyte, men Corinne fyrer av et skudd som treffer Bobo i benet så han faller om på bakken i smerte. Hun gir så riflen videre til Sue, som til tross for Miss Perez' ville protester skyter og dreper Bobo. Mens kvinnene venter på at politiet skal ankomme øya instruerer Miss Perez om at de må late som at de ikke har blitt voldtatt. De skal forklare at det var de døde seilerne som drepte Bobo, Clyde og "the faggott" i et forsøk på å beskytte kvinnene. Hun sier de må få politiet og familiene sine til å tro at de ikke har gjort noe galt, og de må også få seg selv til å tro det for at de skal kunne leve videre med det de har gjort.

Hard Sensation ligger som nevnt handlingsmessig tett opp mot *The Last House on the Beach*. I begge filmene utspiller seg på en isolert og idyllisk sted med en nærliggende strand, og i begge tilfellene blir en gruppe unge kvinner og en eldre omsorgsperson holdt fanget og misbrukt av kriminelle menn på flukt fra politiet, helt til kvinnene øver motstand og eliminerer mennene mens den eldre omsorgspersonen uttrykker kvaler over hevnakten. Der hvor handlingen i *Hard Sensation* i størst grad avviker fra *House* – og også fra klassiske rape-revenge-filmer generelt – er i fremstillingen av Clyde, som skildres som sympatisk og som inntar en beskyttende rolle overfor kvinnene. Årsaken skyldes mest sannsynlig at *Hard Sensation* – i likhet med *The Last House on the Beach*, *Midnight Blue* og *The House on the Edge of the Park* – er en hybridform av rape-revenge og home invasion, og innenfor sistnevnte subsjanger er det ikke uvanlig at en av gisseltakerne skildres i et delvis sympatisk lys. Clyde lykkes imidlertid ikke i å beskytte kvinnene. Han blir til slutt drept og dermed blir det til syvende og sist opp til kvinnene selv å forsvare og hevne seg mot de mannlige overgriperne.

Den største forskjellen mellom *Hard Sensation* og *The Last House on the Beach* finner vi imidlertid ikke i selv handlingen, men i uttrykket. Som en pornografisk film må *Hard Sensation* forholde seg til porno-publikummets forventninger om seksuelt opphissende innhold. Derfor tar det også lenger tid før selve voldtekt-hevn-scenariet i det hele tatt begynner å utspille seg. Hele filmens første tredjedel fokuserer i stedet på de unge kvinnenes opphold på øya – punktert av flere scener som fremstiller masturbasjon eller lesbisk sex.

Filmens to neste tredjedeler omhandler de seksuelle overgrepene mot de unge kvinnene, og det er her *Hard Sensation* havner i en kinkig situasjon. Selve hjørnesteinen i rape-revenge-filmene er deres utvetydige fremstilling av voldtekt som et absolutt overgrep. Sympatien hviler alltid hos offeret og det gjøres aldri noe forsøk på å erotisere handlingen. Hvordan kan en pornofilm ivareta dette prinsippet og samtidig innfri porno-publikummets forventninger om seksuelt opphissende scener? Det fremstår som en nærmest umulig oppgave, og dette er vel også grunnen til at de fleste porno-fremstillinger av voldtekt begynner med svake protester før offeret overgir seg og nyter akten – og dermed nører opp under fantasien om at kvinner liker å bli behandlet røft. *Hard Sensation* velger imidlertid å gå for en litt annen løsning, og behandler både voldtektsscenene og filmens budskap med en påfallende tvetydighet. Er voldtektsscenene ment å være erotiske eller fremstiller de overgrep? Signalene filmen gir er svært miksede. På den ene siden protesterer ofrene og trygler gjerningsmannen om å slutte – noe som tilsier at det dreier seg om et overgrep. Men samtidig er bakgrunnsmusikken sensuell disco av samme slag som man ville forvente å finne i en kjærlighetsscene. Her taler altså filmen med to tunger. Etter hvert slutter også kvinnene å protestere. De ser ikke lenger utpreget redde eller traumatiserte ut. Samarbeider de av frykt for sitt eget liv, eller har de rett og slett gått over til å nyte opplevelsen? Ut i fra kvinnes ansiktsuttrykk kan en helt klart få inntrykk av det siste. Men så snart seksualakten er over er kvinnene igjen tydelig opprørte. Noen av dem gråter, og de synes traumatiserte av opplevelsen. I tillegg har vi utøvelsen av hevnen, hvor Corinne i intenst sinne smadrer hodet til ”the faggott” med en kjepp og senere skyter en ubevæpnet og protesterende Bobo. Raseriet og nådeløsheten vi ser hos kvinnene signaliserer tydelig at de føler seg utsatt for overgrep, men helhetsinntrykket filmen formidler er altså sterkt tvetydig.

Vel så tvetydig er *Hard Sensation* i sitt budskap. På den ene siden lar regissør Joe D’Amato de kvinnelige hevnerne komme seg helskinnet gjennom filmen. Kvinnene fremstår som sympatiske og med omsorg for hverandre, og i motsetning til heltinnen fra D’Amatos tidligere rape-revenge-film, *Emanuelle’s Revenge*, slipper de noen form for straff for sine voldelige handlinger. De fritas for skyld og fordømmes ikke av filmen, men samtidig bidrar Miss Perez’ avslutningsmonolog til å tvetydiggjøre dette inntrykket. Hun instruerer jentene om at de må overbevise politiet om at de ikke har gjort noe galt, men de må også overbevise seg selv om det samme for ellers vil de aldri mer kunne leve et anstendig liv. I disse ordene ligger det en viss fordømmelse av de handlingene som har blitt utført, og ordene bærer en del vekt fordi Miss Perez gjennom hele filmen har fungert som et moralsk kompass og hun har villig har

ofret seg for de andre jentene. På den andre side er hun ikke mer opprørt over de unge kvinnenes handlinger enn at hun hjelper dem med å komme opp med en dekkhistorie til politiet. Det forblir dermed uklart hva det moralske budskapet egentlig er, og filmen fremstår i alle tilfelle som lite interessert i hevnaspektet, som relegeres til de siste fem minuttene av spilletiden.

Hard Sensation er kanskje mest interessant som en illustrasjon på rape-revenge-filmens imponerende konformitetsevne. De italienske filmene vi har gjennomgått her har vist at rape-revenge kan omstøpes til å passe inn i både nazisploitation, home invasion og varulvskrekk, og i tillegg altså i pornografi. Og nettopp her ligger nok også mye av årsaken til at rape-revenge har overlevd så lenge og fortsatt dukker opp som tematikk i moderne filmer som *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003/2004). Med det sagt så kan ikke den sammenblandingen av rape-revenge og pornografi som vi ser i *Hard Sensation* regnes som helt vellykket fordi filmen aldri lykkes i å finne en fremstillingsform som forener rape-revenge-filmens krav om å fremstille voldtekt som et overgrep med pornofilmens krav om seksuelt opphissende seksualakter.

Hevnerinnens undergang

Hard Sensation markerer slutten på det vi løst kan kalle den italienske rape-revenge-bølgen. Etter å ha fått sin rolle som hevnerinne kontinuerlig problematisert i de siste eksemplene på subsjangeren forsvinner den kvinnelige rape-revenge-heltinnen rett og slett ut fra den italienske sjangerfilmen. Hun har utspilt sin rolle, og det endelige beviset på at den italienske hevnerinnen har blitt overflødig finner vi i *The Final Executioner* fra 1984. Dette er ikke en rape-revenge-film, men den tematiserer både voldtekt og hevn, og dens fremstilling av kvinnens rolle oppi dette speiler utviklingen av den italienske rape-revenge-subsjangeren, og det er følgelig av interesse å se nærmere på filmen.

The Final Executioner er først og fremst en postapokalyptisk actionfilm i stil med *Mad Max*-serien, men inkorporerer altså et hevnsscenario i denne settingen. Etter at en atomkrig har lagt verden øde er den overlevende befolkningen delt inn i to grupper: den store majoriteten som har blitt kontaminert av atomstråling, og en liten minoritet av velstående mennesker som har unngått å bli kontaminert og som har kontrollen. Lov og orden har opphørt, og flere fra den

velstående minoriteten har begynte å underholde seg med et spill de kaller ”jakten”, hvor de jakter og dreper kontaminerte mennesker som om de skulle ha vært dyr.

Filmens protagonist er Alan Tanner, en ukontaminert forsker som oppdager at befolkningen ikke lenger er strålefarlige. Den mektige minoritetsgruppen vil imidlertid ikke at dette skal bli kjent, og Alan og hans kone blir derfor forvist fra den privilegerte sonen og ut i det øde terrenget hvor jegerne jakter på mennesker. Vi møter en gruppe menneskejegere som ledes av Edra, en hensynsløs kvinne som liker å konkurrere om hvem som kan nedlegge størst antall ”bytte”. Med på laget er også Edras tenåringsbror Evan, som er med på menneskejakt for første gang og som gis grundige drapsinstruksjoner av sin erfarne storesøster. Gruppen kommer raskt på sporet av Alan og hans kone, som de til slutt lykkes i å fange.

Mens Alan holdes fast og tvinges til å se på, blir hans kone voldtatt av flere av jegerne og til slutt skutt og drept. Overgriperne nøyer seg imidlertid ikke med dette, men filmer også hele seansen, og senere i filmen utspiller det seg en scene hvor de i fellesskap ser på videoopptaket og blir tydelig seksuelt opphisset. Alan slippes fri og får et lite forsprang før Edra skyter ham med en rifle og han faller ut i en elv.

Edra og hennes gruppe antar at Alan er død, men han reddes av en middelaldrende mann ved navn Sam, som pleier ham tilbake til livet. Det viser seg at Sam var sheriff i det tidligere samfunnet før atomkrigen, og Alan ber ham om å gi ham våpenopplæring og trene ham opp til å bli en drapsmann. Sam går nølende med på å hjelpe, og etter en lengre *Rocky*-aktige treningssekvens er Alan klar for å hevne seg på Edra og de andre menneskejegerne.

Resten av filmen utspiller seg i klassisk rape-revenge-stil med at Alan på voldelig vis tar jegerne av dage en etter en – den eneste forskjellen er selvsagt det faktum at Alan er en mann. Mens Hollywood i samme tidsperiode har begynt å interessere seg for kvinnelige actionheltinner – anført av Sarah Connor i *The Terminator* (1984) og senere Ripley i *Aliens* (1986) – har den italienske exploitation-filmen altså pensjonert sin mest markante actionheltinne og latt en mann overta jobben. Selve offeret i filmen vies liten eller ingen interesse. Hun er bare Alans kone – en anonym og ukarikert skikkelse hvis eneste funksjon er å gi helten en motivasjon for sin voldelige hevnaksjon. Hun gis ikke engang et navn.

Det er imidlertid ikke mangel på kvinneroller i *The Final Executioner*. Intet mindre enn tre av de ni jegerne vi følger i filmen er kvinner – deriblant gruppens leder, Edra, som vies stort fokus. Mens Alans kone er en anonym pappfigur ikledd offerdrakten, er Edra en sterk og

farlig kvinne. Hun er leder for en gruppe bestående av flere menn og hun fremstår som en selvstendig, tøff kvinne som dreper sine fiender uten nåde. Sett bort fra det faktum at Edra er i det ondes tjeneste er hun til forveksling svært lik den klassiske voldtekshvnerinnen. Ved filmens slutt er det ikke overraskende kun Edra og Alan som står igjen, og det er Edra som til sist får avvæpnet Alan og gjør seg klar til å drepe ham. Men i siste liten redde han av Sam, som dukker opp i deus ex machina-stil og skyter Edra i ryggen før hun rekke å skade Alan. Sam har tatt på seg sheriff-stjernen sin igjen og er klar for å gjeninnføre lov og orden i samfunnet.

Selv om belegget for en slik tolkning er tynn, er det fristende å se Edra kan som en mulig inkarnasjon av den kvinnelige hevnerinnen. Ikke fordi hun har noen hevner funksjon i filmen, men fordi hun er en sterk kvinneskikkelse og innehar de samme kyniske og nådeløse kvalitetene som vi finner hos de siste italienske hevnerinnene, som for eksempel Dorothea i *Holocaust 2*. Dersom man aksepterer en lese måte hvor Edra står som en inkarnasjon av hevnerinnen blir hennes død desto mer interessant – etter stadig eskalerende problematisering av hennes rolle blir hun omsider eliminert av en representant for lovens lange arm.

Uavhengig av om man aksepterer en slik lese måte av Edra eller ikke markerer *The Final Executioner* et endelig punktum for den italienske rape-revenge-heltinnens herjinger. I flere filmer har hun allerede måtte tåle å få sin legitimitet som hevner satt under tvil, og her fratras hun omsider hele sin posisjon som hevner. Det kvinnelige offeret blir ikke bare voldtatt – hun blir drept. Hun frarøves enhver mulighet til hevn og får i stedet sin posisjon overtatt av en mann. Og med en mann i hevnerrollen blir det fort nye spilleregler. Hele den problematiseringen rundt legitimiteten av hevnerrollen som vi finner i blant annet *Midnight Blue*, *The House on the Edge of the Park* og *Holocaust 2* er totalt fraværende i *The Final Executioner*. Det stilles aldri spørsmål ved Alans rett til å hevne seg på noen av jegerne – inkludert kvinnene og Edras unge tenåringsbror. Med mannen tilbake i hevnerrollen forsvinner enhver moralsk problemstilling – mannens rett til å hevne seg er suveren.

Utviklingen vi ser her er for øvrig ikke unik for *The Last Executioner*. Også i den italienske actionfilmen *Blastfighter* (Lamberto Bava, 1984) finner vi et kvinnelig offer som ikke bare voldtas, men også drepes, og som blir brutalt hevet av sin far.

Postskriptum: Unscrupulous

Selv om *The Final Executioner* står som spikeren i kisten for den italienske voldtektshevnerinnen vil jeg likevel inkludere et aldri så lite postskriptum i form av *Unscrupulous* (1986), som flørter med idéen om å vekke rape-revenge-heltinnen til live, men som likevel aldri tar idéen fullt ut. Filmen kan strengt tatt ikke regnes som en del av rape-revenge-subsjangeren, men jeg velger imidlertid likevel å kort trekke den frem fordi den tematisk sett er relatert til de andre filmene.

Unscrupulous handler om den vakre Silvia, som er gift med den suksessfulle juveleren Massimo. En kveld hun er alene hjemme blir Silvia overrasket av en innbruddstyv. Han tvinger henne til å åpne safen, men da den viser seg å være tom nøyer tyven seg med å brutalt voldta Silvia og stjele et maleri. Når Massimo kommer hjem uttrykker han større bekymring for det verdifulle maleriet som er stjålet enn for sin voldtatte og dypt traumatiserte kone. Massimo vil ikke at de skal fortelle politiet om voldtekten fordi det vil skape ubehagelige medieoppslag, og han ber Silvia om å bare legge hendelsen bak seg. Desperat etter å snakke med noen og få bearbeidet sitt traume vender Silvia seg til foreldrene sine, men blir avvist fordi de har viktige saker å ta seg av. Silvia bestemmer seg derfor for å trosse ektemannen og anmelde voldtekten, men politiinspektøren hun møter er lite behjelpelig. Inspektøren forteller at uten tekniske bevis vil det bli påstand mot påstand, og han levner Silvia små sjanser om domfellelse. Han lar henne imidlertid få se gjennom et kriminalregister med bilder og navn på kjente forbrytere. Blant bildene finner Silvia en mann hun umiddelbart gjenkjenner som voldtektsmannen, men velger å ikke si noe til inspektøren. Isteden sporer Silvia opp mannen, Diego, på egen hånd, følger etter ham og finner ut hvor han bor.

Frem til dette punktet bygger *Unscrupulous* opp til en klassisk rape-revenge-narrativ med en voldtatt kvinne som tvinges til å ta loven i egne hender fordi hun sviktes av både politiet og sine nærmeste. I den påfølgende scenen hvor Silvia tropper opp hjemme hos Diego forventer man som seer at hun er bevæpnet og at hun har kommet for å hevne seg, men det er her filmen overraskende nok bestemmer seg for å trosse våre forventinger og bevege seg i en helt annen retning. Det viser seg at Silvia føler en tiltrekning mot Diego og de to blir hemmelige elskere. Dette er en plottvist som kommer ut fra det blå ettersom det ikke har blitt gitt indikasjoner på at Silvia føler noe annet enn vemmelse og hat mot mannen som har voldtatt henne. Silvias voldtekt fremstilles tydelig som et overgrep og det er ikke gjort noen forsøk på å erotisere sekvensen. I tillegg fremstilles Silvia som traumatisert i etterkant, og for mange seere vil

hennes plutselige attraksjon mot sin egen voldtektsmann kunne oppleves som provoserende. Det tydeliggjøres aldri hvorfor Silvia velger å bli Diegos elskerinne. Om det skyldes at han – i motsetning til de andre karakterene – i det minste vier henne sin fulle oppmerksomhet, eller om det skyldes noe annet overlates til seerne å finne svar på. Til tider problematiseres deres relasjon, og Silvia sier flere ganger at hun hater Diego – dog ikke mer enn at hun fortsetter å være hans elskerinne, og at hun hjelper ham med å stjele verdisaker fra et rikt vennepar av henne og Massimo. Diego på sin side hevder at han elsker Silvia, men altså ikke mer enn at han ved flere anledninger fornedrer og ydmyker henne – blant annet ved å tvinge henne til å kle av seg foran en rekke menn i en luguber nattklubb.

Etter flere komplikasjoner ender historien med at Diego blir skutt av politiet under et forsøk på å stjele verdifulle diamanter fra Massimo. Ved tingenes tilstand tilbake til normalt ønsker Massimo at han og Silvia skal fortsette som før, men det er da Silvia i klassisk *Et dukkehjem*-stil annonserer at hun forlater ham. Massimo spør hvordan i all verden hun tror hun skal klare seg på egen hånd, og filmen avsluttes med at en resolutt Silvia sier at hun skal bli skruppelløs.

Unscrupulous er en besynderlig film med et budskap som ikke kan sies å være opplagt. I løpet av den første halvtimen legger filmen opp til en hevnefortelling i klassisk rape-revenge-stil, og det ligger an til at *Unscrupulous* skal representere den italienske voltekthevnerinnens gjenoppstandelse. Med tanke på at filmen tidsmessig sammenfaller med en periode da Hollywood (som alltid har vært en viktig inspirasjonskilde for den italienske sjangerfilmen) ga oss ikoniske kvinnelige actionhelter som Sarah Connor og Ripley ville ikke en slik gjenoppliving vært en usannsynlig utvikling. Men i stedet blir *Unscrupulous* en bekreftelse på at den italienske hevnerinnen er både død og begravet. Filmen kan ikke altså ikke regnes som en rape-revenge-film ettersom at voldtekten aldri blir hevnet, men den leker like fullt med subsjangerens konvensjoner og setter opp et klassisk voldtekt-hevn-scenario selv om dette til syvende og sist aldri utspiller seg. Man kan således se filmen som en videreføring av tradisjonene fra de forrige rape-revenge-filmene. Mens *The House on the Edge of the Park* og *Holocaust 2* stiller spørsmål ved ofrenes rett til å utøve hevn, går *Unscrupulous* et steg lenger ved å helt og holdent nekte offeret hevn. Selv om voldtektsmannen på ingen måte stilles i et positivt lys virker det som at filmens antipati i størst grad er rettet mot Silvias overfladiske ektemann Massimo. Som etablert av *The Final Executioner* er det nå mannens – og ikke kvinnens – rolle å hevne voldtekt, men i *Unscrupulous* feiler mannen i å utføre denne plikten, og kanskje er det her vi finner årsaken til den sterke antagoniseringen av Massimo. Han feiler i å utføre sin forventede plikt, og dette blir han også straffet for når Silvia i sitt store

katarsisøyeblikk forlater Massimo og dermed setter ham i stor forlegenhet. Silvia tar – i likhet med voldtektshevnerinnene – tilbake kontrollen over sitt eget liv, og demaskuliniserer på den måten sin ektemann. Man kan derfor si at Silvia på sett og vis oppnår en form for hevn, og hennes lovnad om å bli skruppelløs setter døren på gløtt for muligheten om at den italienske hevnerinnen kanskje en gang i fremtiden vil gjenoppstå.

Avslutning og oppsummering

I innledningen redegjorde jeg for min målsetning om å identifisere den paradoksale appellen mot exploitation-filmen, en sjanger som først og fremst er kjent for sitt sensasjonelle innhold og mangel på både kvalitet og kunstneriske ambisjoner. Mitt mål har gjennom hele arbeidet vært å si noe generelt om appellen ved exploitation-film (anført av den klassiske, amerikanske varianten), men samtidig ha et spesielt fokus på den italienske exploitation-filmen og de elementer som eventuelt er særegne for denne sjangervarianten. Denne målsetningen føler jeg at jeg har innfridd gjennom min studie av en rekke elementer som kan sies å utgjøre exploitation-filmens nøkkelementer.

Et element som har vist seg som essensielt for forståelsen av tiltrekkingen mot exploitation-filmen er mentaliteten til dens publikummere. I følge Jeffrey Sconces teorier er dette et publikum som preges av sterk opposisjon mot Hollywood og mainstream-kulturen, og de tiltrekkes mot exploitation og såkalt dårlige filmer i stor grad på grunn av deres evne til å bryte med den tradisjonelle Hollywood-filmen – til tross for at dette i de fleste tilfeller er et utilsiktet grep. Dette er filmer som ofte feiler i det de forsøker å oppnå, men som gjennom sin feiling samtidig lykkes i å skape noe unikt og uforutsigbart. Brudd på normer, ufortutsigbarhet, overdrivelse, og det at det hele er ”for mye” representerer en helt annerledes form for underholdning og skaper derfor stor begeistring.

Et av de mest påfallende eksemplene på utilsiktede brudd med Hollywood-konvensjoner finner vi i italienske exploitation-filmers forsøk på amerikanisering – med det resultat at den bisarre sammenblendingen av europeiske og amerikanske elementer skaper en form for annerledes-følelse. Denne opplevelsen fikk jeg merke allerede første gang jeg så en italiensk skrekkfilm, men det er en følelse som er vanskelig å forklare til tross for at den er karakteristisk for så mange italienske filmer. Det er kun gjennom stort konsum av italienske sjangerfilmer at det har vært mulig å sette ord på opplevelsen, og jeg har i min analyse viet mye plass å illustrere hvordan blant annet italienske feiloppfatninger om amerikansk kultur, spesielle engelske dubbetradisjoner, og kollisjon mellom det visuelle uttrykket i location- og interiør-scener bidrar til denne spesielle følelsen av annerledeshet.

Det er imidlertid ikke ukomplisert å fremme en tilnæringsmåte hvor filmer sees på som underholdende på grunn av deres mislykkede forsøk på å følge filmatiske konvensjoner. Implisitt i en slik tilnærming ligger det nemlig en form for latterliggjøring – man ler man *av*

filmen, og ikke *med* den. En slik ”so bad that it’s good”-mentalitet har unektelig fått dyp grobunn, men det er likevel viktig å ta høyde for at det finnes ulike lese måter av exploitation-filmer, og i min gjennomgang av *Werewolf Woman* og *The Gestapo’s Last Orgy* peker jeg på hvordan disse filmene til tross for sin exploitation-drakt likevel kan inneholde solid filmhåndverk og et dypere budskap.

Gjennom oppgaven har vi også sett at avstanden i tid mellom tilskueren og en film har mye å si for hvordan man opplever filmen. Tid kan løsrive en film fra moralsk relevans, og som publikummere kan vi derfor finne underholdning i eldre filmers seriøse fremstillinger av handlinger vi ville funnet støtende i et kontemporært verk. Jeg har linket preferansen mot denne typen film opp mot nostalgi, og dette blir også viktig link til forståelsen av preferansen for klassiske exploitation-filmer – de idealiseres på nostalgisk vis fordi slike filmer hovedsakelig ikke blir produsert lenger. Nostalgibegrepet kan i tillegg knyttes sammen med exploitation-publikummets avvisning av den moderne mainstream-filmen.

Og til slutt har vi altså grenseoverskridelse, som etter min oppfatning kanskje er det aller viktigste kjennetegnet for exploitation-filmen. Alle de andre kjennetegnene jeg har diskutert er selvsagt også viktige, men et fellestrekk ved dem alle er at de i tillegg til å tegne et bilde av exploitation-filmens appell også skisserer appellen ved kultfilm. Kultfilm er, som jeg diskuterer i innledningen min, et begrep som ligger nær opp til exploitation-filmen, men jeg opplever kultfilm som et videre paraplybegrep. Exploitation-film er film som selger seg selv gjennom bevisst sensasjonelt og støtende innhold – det er dermed både et krav og en forventning at de skal være grenseoverskridende og utfordre normene for anstendighet og god smak. Kultfilmer kan også være grenseoverskridende, men de behøver ikke å være det for å klassifiseres som kult. For exploitation-filmen er grenseoverskridende innhold imidlertid et ufravikelig krav – ergo dens posisjon som subsjangerens viktigste kjennemerke.

I sum kan vi derfor si at exploitation-filmens appell består av flere ulike faktorer. Disse faktorene er ikke nødvendigvis avhengig av hverandre – jamfør Gary Needhams argumentasjon om at camp-estetikk alene kan opphøye en giallo-thriller til et mesterverk – men jeg vil hevde at jo flere faktorer en exploitation-film klarer å oppfylle, desto større blir dens appell. Når det gjelder den italienske exploitation-filmen defineres den i utgangspunktet av de samme faktorene som exploitation-subsjangeren generelt, men gjennom oppgaven har jeg markert enkelte forskjeller. De to mest markante forskjellene utgjøres av den italienske exploitation-filmens tendens mot ekstravagant camp-estetikk, og den spesielle annerledes-

følelsen som ofte oppstår når italienske filmskapere feiler i sine forsøk på å ikle filmene sine en amerikansk klesdrakt.

Forskjeller mellom amerikansk og italiensk exploitation blir imidlertid mer tydelige i nærstudier av spesifikke exploitation-subsjangere, og dette har jeg fått utforske i detalj gjennom min studie av de italienske rape-revenge-filmene. Takket være mange års konsumering av italiensk exploitation-film har jeg lenge vært kjent med den italienske varianten av voldtektshevnerinnen, men gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg klart å danne meg et mer helhetlig bilde av henne. Det har vært spennende å systematisere og følge hennes ferd gjennom det italiensk exploitation-landskapet – fra hennes inntreden som forførende og sadistisk hevnerinne som vil påføre sitt mannlige offer en evigvarende straff i *Emanuelle's Revenge*; videre gjennom hennes stopp innom vidt forskjellige exploitation-avkroker som varulvskrekkefilm, nazisploitation og pornografi; til hennes forsvinningsnummer tidlig på 1980-tallet og senere symbolske død markert gjennom hennes utskiftning med en mannlig hevner i *The Final Executioner*.

Nærstudien av den italienske hevnerinnen har også synliggjort en tydelig trend hvor hennes legitimitet som hevnerinne kontinuerlig settes under tvil. Mens den amerikanske rape-revenge-heltinnen fritas for skyld og slipper straff for sine voldelige overtredelser går hennes italienske medsøster oppsiktsvekkende ofte en dyster skjebne i møte – enten i form av død (*Emanuelle's Revenge*, *Midnight Blue*), galskap (*Werewolf Woman*) eller selvmord (*Holocaust 2*) – og de tilfellene hvor hun faktisk går fri blir hennes handlinger problematisert. Det er kun to italienske hevnerinner som går helt fri for kritikk eller straff: Søster Cristina in *The Last House on the Beach*, som i praksis er mer en beskytter enn en hevner, og Lise i *The Gestapo's Last Orgy*, som er påfallende mild i sin hevn (i alle fall etter rape-revenge-målestokk).

I min analyse har jeg argumentert for at den italienske voldtektshevnerinnens sterke slektskap til sin stammor, femme fatale-figuren, er av avgjørende betydning for hennes ofte tragiske skjebne. Innenfor den italienske sjangerfilmen er det lange tradisjoner for at kvinneskikkelser som er farlige og forføreriske til slutt går til grunne, og denne arven lykkes rape-revenge-heltinnen aldri helt i å unnsnippe. I så måte kan det være fristende å lese denne tradisjonen som en form for arvesynd. Arvesynd er et sentralt begrep innenfor religion og nettopp religion og italienernes forhold til dette er et interessant moment som jeg gjerne skulle ha utforsket nærmere og knyttet opp mot problematiseringen av voldtektshevnerinnenes legitimitet.

Et element som jeg har tenkt på, men som det ikke ble rom for å undersøke nærmere er forholdet mellom voldtektsopfrene rett til å utøve hevn og forbindelsen til katolisismens syn på skyld. På grunn av tidsrammen har jeg ikke kunne forfølge dette feltet, som for så vidt også ligger utenfor det rent filmvitenskaplige, men dette er et moment jeg ville sett nærmere på om jeg skulle utviklet oppgaven videre.

I tillegg nevner Tohill og Tombs den farlige og forføreriske kvinnens tilstedeværelse innenfor andre italienske kunstarter som opera, kunst og litteratur, også denne koblingen ville det ha vært interessant å utforske videre. I arbeid med slike oppgaver er det imidlertid en nødvendighet å gjøre visse avgrensninger – selv om man kan se nytteverdi i de elementene man ser seg nødt til å prioritere bort. Alt i alt er jeg likevel fornøyd med å ha fått utforsket dette materialet inngående og de funnene arbeidet har resultert i siden de belyser sider ved exploitation som jeg mener det hittil er fokusert for lite på.

Referanser

Litteratur

Grant, Barry K. (2008). Science fiction double feature: Ideology in the cult film. I: Ernest Mathijs & Xavier Mendik (red.), *The Cult Film Reader*. Open University Press.

Hawkins, Joan (2008). Sleaze mania, Euro-trash and high art: The place of European art films in American low culture. I: Ernest Mathijs & Xavier Mendik (red.), *The Cult Film Reader*. Open University Press.

Hunt, Leon (2000). A (Sadistic) Night at the Opera – Notes on the Italian Horror Film. I: Ken Gelder (red.), *The Horror Reader*. Taylor & Francis Group.

Kieran, Matthew (2010). Emotions, Art and Immorality. I: Peter Goldie (red.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*. Oxford University Press.

Mathijs, Ernest & Mendik, Xavier (2008). *The Cult Film Reader*. Open University Press.

Mathijs, Ernest & Sexton, Jamie (2011). *Cult Cinema*. Wiley-Blackwell.

Needham, Gary (2008). Playing with genre: An introduction to the Italian giallo. I: Ernest Mathijs & Xavier Mendik (red.), *The Cult Film Reader*. Open University Press.

Schaefer, Eric (2008). The obscene seen: Spectacle and transgression in postwar burlesque films. I: Ernest Mathijs & Xavier Mendik (red.), *The Cult Film Reader*. Open University Press.

Schubart, Rikke (2007). *Super Bitches and Action Babes*. McFarland & Company, Inc., Publishers.

Sconce, Jeffrey (2008). 'Trashing' the academy: Taste, excess and an emerging politics of cinematic style. I: Ernest Mathijs & Xavier Mendik (red.), *The Cult Film Reader*. Open University Press.

Sontag, Susan (2008). Notes on 'camp'. I: Ernest Mathijs & Xavier Mendik (red.), *The Cult Film Reader*. Open University Press.

Telotte, J.P. (1991). *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*. University of Texas Press.

Thrower, Stephen (1999). *Beyond Terror – The Films of Lucio Fulci*. FAB Press.

Tohill, Cathal & Tombs, Pete (1994). *Immoral Tales*. St. Martin's Griffin Edition.

Nettkilder

Exploit. I: The Free Dictionary by Farflex. URL: <http://www.thefreedictionary.com/exploit>
(Lesedato: 28.05.2013)

Exploitation film. I: Wikipedia, The Free Encyclopedia. URL:
http://en.wikipedia.org/wiki/Exploitation_film (Lesedato: 28.05.2013)

Hardersen, Tonje (1999). Kvinnene som ser rødt. URL: <http://znett.com/2004/03/kvinnene-som-ser-rødt/> (Lesedato: 28.05.2013)

Filmliste

Absurd (Joe D'Amato, 1981)

Aliens (James Cameron, 1986)

Anne of the Indies (Jacques Tourneur, 1951)

Beast, The (Walerian Borowczyk, 1975)

Beyond, The (Lucio Fulci, 1981)

Best Worst Movie (Michael Stephenson, 2009)

Beyond the Darkness (Joe D'Amato, 1979)

Birth of a Nation, The (D.W. Griffith, 1915)

Blastfighter (Lamberto Bava, 1984)

Bloody Pit of Horror (Massimo Pupillo, 1965)

Cannibal Holocaust (Ruggero Deodato, 1980)

Cannibal Ferox (Umberto Lenzi, 1981)

City of the Living Dead, The (Lucio Fulci, 1980)

Delirium (Renato Polselli, 1972)

Delitti (Giovanna Lenzi, 1987)

Django (Sergio Corbucci, 1966)

Django Unchained (Quentin Tarantino, 2012)

Don't Look Now (Nicolas Roeg, 1973)

Eaten Alive! (Umberto Lenzi, 1980)

Emanuelle in America (Joe D'Amato, 1977)

Emanuelle's Revenge (Joe D'Amato, 1975)

Exorcist, The (William Friedkin, 1973)

Eye for an Eye (John Schlesinger, 1996)

Faster, Pussycat! Kill! Kill! (Russ Meyer, 1965)

Final Executioner, The (Romolo Guerrieri, 1984)

Flavia, the Heretic (Gianfranco Mingozzi, 1974)

Flesh for Frankenstein (Paul Morrissey, 1973)

Gestapo's Last Orgy, The (Cesare Canevari, 1977)

Hannie Caulder (Burt Kennedy, 1971)

Hard Sensation (Joe D'Amato, 1980)

Hercules (Pietro Francisci, 1958)

Holocaust 2 – The Memories, Delirium and the Vendetta Part Two (Angelo Pannacciò, 1980)

House by the Cemetery, The (Lucio Fulci, 1981)

House on the Edge of the Park, The (Ruggero Deodato, 1980)

I vampiri (Riccardo Freda, 1958)

In the Folds of the Flesh (Sergio Bergonzelli, 1970)

Kill Bill (Quentino Tarantino, 2003/2004)

La grande bouffe (Marco Ferreri, 1973)

Last House on the Beach, The (Franco Prosperi, 1978)

Last House on the Left, The (Wes Craven, 1972)

Last Tango i Paris (Bernardo Bertolucci, 1972)

Lipstick (Lamont Johnson, 1976)

Manhattan Baby (Lucio Fulci, 1982)

Midnight Blue (Raimondo Del Balzo, 1979)

Mill of the Stone Women, The (Giorgio Ferroni, 1960)

New York Ripper, The (Lucio Fulci, 1982)

Nights of Terror, The (Andrea Bianchi, 1981)

On the Beach (Stanley Kramer, 1959)

Prodigal, The (Richard Thorpe, 1955)

Rape Squad, The (Bob Kelljan, 1974)

Revelations of a Psychiatrist in a World of Perverse Sex (Renato Polselli, 1973)

Roman Holiday (William Wyler, 1953)

Salò, or the Last 120 Days of Sodom (Pier Paolo Pasolini, 1975)

Samson and Delilah (Cecil B. DeMille, 1949)

Sissi (Ernst Marischka, 1955-57)

Sound of Music, The (Robert Wise, 1965)

SS Girls (Bruno Mattei, 1977)

SS Experiment Love Camp (Sergio Garrone, 1977)

Sweet Body of Deborah, The (Romolo Guerrieri, 1968)

Terminator, The (James Cameron, 1984)

Troll 2 (Claudio Fragasso, 1990)

Unscrupulous (Tonino Valerii, 1986)

Werewolf Woman (Rino Di Silvestro, 1976)

Women's Prison Massacre (Bruno Mattei, 1983)

Zombie (Lucio Fulci, 1979)

TV-serier

Batman (ABC, 1966-68)

Hill Street Blues (NBC, 1981-87)

Holocaust (NBC, 1978)

Jul i Skomakergata (NRK, 1979)

Mystery Science Theater 3000 (Comedy Central, 1988-99)

Andre kilder

Intervju med Rino Di Silvestro (ekstramateriale på DVD-utgivelsen av *Werewolf Woman*)