

Andreas Jacobsson • Magnus Ullén (red.)
Erik van Ooijen • Johan Wijkmark • Sofia Wijkmark

VÅLDSAMMA FANTASIER

Studier i fiktionsvåldets
funktion och attraktion



Kulturvetenskapliga skriftserien, skrift nr 2

Andreas Jacobsson, Magnus Ullén, Erik van Ooijen,
Johan Wijkmark, Sofia Wijkmark

Våldsamma fantasier
Studier i fiktionsvåldets funktion och attraktion

ISBN: 978-91-7063-581-6

Kulturvetenskapliga skriftserien, skrift nr 2

© Författarna

Distribution:

Karlstads universitet

Fakulteten för humaniora och samhällsvetenskap

Institutionen för Språk, Litteraturvetenskap, och Interkultur

651 88 Karlstad

054 700 10 00

www.kau.se

Formgivning och layout: www.janjurstrand.com

Tryck: Universitetstryckeriet, Karlstad 2014

Innehåll

Inledning. <i>Magnus Ullén</i>	5
1 Njutning och avsky. <i>Magnus Ullén</i> Teorier om fiktionsvåld	19
2 Filmvåld i rörelse. <i>Andreas Jacobsson</i> Hämnd som genreöverskridande och transkulturell drivkraft	49
3 Våldskontraktet. <i>Johan Wijkmark</i> Fiktionsvåldet i <i>24</i> , <i>Dexter</i> och <i>Funny Games</i>	79
4 Splatterfilmen remedierad. <i>Sofia Wijkmark</i> John Ajvide Lindqvists <i>Lilla stjärna</i>	105
5 Pornografins ansikten. <i>Erik van Ooijen</i> Våld och intimitet som representationell strategi	135
6 En vacker kvinnas död. <i>Magnus Ullén</i> Snuff och det realistiska begäret	167
Bibliografi	203
Filmografi	217
Namnregister	221
Sakregister	229



Inledning

Magnus Ullén

I slutet av 2011 publicerade Medierådet en rapport som slog fast att det saknas vetenskapliga belägg för påståendet att våldsamma datorspel gör användarna våldsamma. Man konstaterade visserligen att det är belagt att personer som uppvisar aggressiva tendenser ofta spelar datorspel, men fann inga bevis för att spelandet skulle vara orsaken till beteendet. Att forskningen på området så ofta hävdats motsatsen hade sin enkla förklaring i att denna forskning inte sällan ”lider av allvarliga metodologiska brister och ger ett otillräckligt underlag för att kunna bevisa eller vederlägga ett kausalt förhållande”.¹

Reaktionerna lät inte vänta på sig. Redan en månad senare publicerade tre hjärnforskare vid Karolinska institutet en debattartikel i *DN* som hävdar att rapporten från Medierådet innehållsmässigt inte når upp ens ”till den lägsta standard på de artiklar den kritiserar” och att den sammantaget ”ger en gravt felaktig bild av var forskningsfältet i dag befinner sig”, och är att se som ”ett hån mot flera decenniers seriös forskning och ett sorgligt resultat av förutfattade meningar i kombination med en brist på internationell utblick”.²

Denna situationsbild är på många sätt betecknande för det vetenskapliga såväl som det samhälleliga samtalet om fiktionsvåld. Diskussionen är påfallande ofta upprörd, och förs mellan två starkt polariserade positioner. På ena sidan finns de som menar att sambandet mellan fiktivt och faktiskt våld är ovedersägligt, och på andra sidan de som lika kategoriskt ifrågasätter detta sambands självklarhet. De förstnämnda utgår ofta – men inte alltid – uttryckligen från ett naturvetenskapligt perspektiv, vilket kanske delvis förklarar tendensen att tänka i termer av orsak-verkan. De senare har å sin sida oftast sin akademiska hemvist inom humaniora eller samhällsvetenskap, varför det knappast förvånar att de är mer benägna att söka efter en holistisk förståelse av fiktionsvåldet än entydiga förklaringar av orsakssammanhang. Mycket sällan tycks de två sidorna verkligen tala med varandra.

INLEDNING

Skribenterna bakom denna bok gör inte anspråk på neutralitet i denna fråga. Som humanister, och som relativt flitiga konsumenter av fiktionsvåld av olika slag, är det svårt för oss att acceptera resonemang som reducerar frågan om fiktionsvåldets effekter till en fråga om huruvida det är skadligt eller ej. Som kommer att framgå menar vi att det är att göra sig blind för att fiktionsvåld är en kulturell företeelse, och som sådan kräver kulturvetenskapliga snarare än naturvetenskapliga metoder för att förstås. Det innebär inte att vi menar att forskning av det slag som KI-forskarna pläderar för är ointressant, men däremot att den är intressant för vad den säger oss om de kulturella föreställningar som fortfarande omgärdar fiktionsvåld, snarare än för vad den måhända kan tänkas säga om det fiktionsvåld den gör anspråk på att uttala sig om.



Var mördaren!
Ett ganska typiskt exempel på ett så kallat *first person shooter*-spel.

Den som tar sig tid att kritiskt granska de tre hjärnforskarnas våldsamma angrepp på Medierådets rapport finner nämligen att dess uppskrivade tonläge tycks syfta till att skyla över det faktum att argumentationen är påfallande tendentiös. Rapporten får kritik för att den underlåter att nämna ”att flera internationella expertförbund (bland annat barnläkarförbunden i USA, Kanada och Australien och det amerikanska hälsodepartementet) har slutit sig till att VS [våldsamma datorspel] ökar sannolikheten för aggressivt beteende”. Det är en sanning med modifikation. Det är visserligen riktigt att expertförbundens ställningstagande inte re-

dovisas i rapporten, men det är knappast förvånande då dessa inte utfört några egna forskningsöversikter utan grundar sitt ställningstagande på den som utfördes av American Psychological Association och publicerades 2005 – och denna studie förtigs på intet vis i rapporten.³ Vidare avfärdas rapportens kritik av laboratoriestudierna som metodologiskt undermåliga med argumentet att ”olika typer av studier tillsammans väger upp de inneboende metodologiska begränsningar som de var och en innehåller”. Det argumentet håller knappast streck, inte bara för att det underlåter att precisera *hur* de olika typerna av studier ifråga väger upp varandras svagheter, utan för att det helt negligerar att gå in på kritiken i sak. En laboratoriestudie vars resultat inte låter sig överföras till en miljö utanför laboratoriet är knappast behjälpt av en tvärsnittsstudie som påvisat ett samband mellan aggression och dataspelande, men inte lyckats utesluta att det finns andra orsaker än dataspelandet till aggressionen, som exempelvis utsatta sociala förhållanden. Istället för att ta svårigheterna att etablera kausalitetsrelationer av detta slag på allvar, vänder hjärnforskarna medieforskarnas tydligt formulerade kritik mot dem själva, och påstår att granskningen ”listar flertalet grundlösa invändningar mot de studier som visat en relation mellan VS och aggression, men nämner inte den starka kritik som framförts mot de få tidigare sammanställningar som argumenterat mot en sådan koppling”. Också detta argument är svårt att ta på allvar då hjärnforskarna själva – till skillnad från den rapport de kritiserar – fullständigt underlåter att redogöra för de studier som talar mot deras egen ståndpunkt. Slutligen kritiserar rapporten för att den inte innehåller något ”resonemang om hur långvarigt spelande med VS kan påverka barns hjärnor, hämma empatiska responser på andras lidande och vad detta innebär för aggressivt beteende, samt hur personer med bristande impuls kontroll kan påverkas av spelande” – alltså för att den inte reproducerar de resonemang som en minoritet (en av åtta) av de granskade forskningsöversikterna bedriver. De nämner heller inte att de själva i *DN* ett år tidigare prisat just den enda sammanställning som menar sig kunna slå fast att det finns ett samband mellan våldsamma dataspel och aggression, samt att de också då strategiskt underlät att rapportera att studien ifråga publicerades med en artikel av en annan forskargrupp som fullständigt underkände dess tillförlighet.⁴

Det är vidare notervärt att medan rapporten från Statens medieråd utförligt diskuterar de metodologiska aspekterna hos de undersökta

INLEDNING

studierna, så innehåller hjärnforskarnas artikel ingen motsvarande teoretisk eller metodologisk kritik mot medierådsrapporten. Istället nöjer man sig med att upprepa något som rapporten på intet vis undanhåller, nämligen att det finns gott om studier som påstår att det föreligger ett tydligt samband mellan datorspelning och aggression. Här stöder man sig underförstått också på den utbredda föreställningen att samhället blivit våldsammare till följd av den ökande mängden medieviolens under de senaste tre eller fyra decennierna. Trots att sådana alarmistiska resonemang motsägs av statistik som visar att våldsbrottsfrekvensen varit stabil eller till och med minskat kraftigt under samma period, visar nämligen andra studier att oavsett vad som verkligen är fallet så tror människor i allmänhet att medieviolens inverkar negativt på dess konsumenter, särskilt på barn och ungdomar.⁵ Samtidigt har de flesta medieteoretiker, i likhet med Medierådets rapport, länge insisterat på att denna övertygelse saknar vetenskapligt stöd.⁶

Det förefaller således uppenbart att det finns en ideologisk dimension i de tre hjärnforskarnas försvar för uppfattningen att datorspel utlöser våld: det man försvarar är i själva verket uppfattningen att komplexa sociala relationer går att reducera till biologiskt betingade reflexer. Det är som om det enda man kunde säga om rockmusik var att det är högt, och man försökte förstå dess samhälleliga funktion genom att studera vilka hörselskador den ger upphov till. Det något paradoxala resultatet av detta sätt att resonera är att det fenomen som pekas ut som orsak till negativa beteenden hos datorspelsanvändarna osynliggörs: Genom att fokus styrs över till vad som händer med den mänskliga kroppen när den utsätts för våldsskildringar kommer våldsskildringen i sig att reduceras till ett formlost "våld" utan tydliga konturer.

Därmed gör man sig också blind för den omständighet som utgör utgångspunkten för denna bok, nämligen att fiktiva våldsskildringar bäst låter sig förstås som en funktionell del av de berättelser eller diskurser de ingår i. Det är i alla fall i den egenskapen som fiktionens våld blivit en central del av vår kultur. Teaterkritikern och BBC-producenten Martin Esslin menade i en bok från 1981 att det skadligaste inslaget i det amerikanska TV-utbudet var tecknade filmer som Tom och Jerry.⁷ Även om det är svårt att förneka att deras sammandrabbningar brukar vara ordentligt våldsamma, menar nog de flesta idag att den icke-realistiska inramning som utmärker sådana tecknade filmer förhindrar att människor påver-

kas negativt av Tom och Jerrys upptåg. Kanske beror det delvis på att TV-utbudet idag rymmer en mängd program som visar betydligt grövre, och betydligt mer realistiskt våld, på bästa sändningstid. För det är en av paradoxerna kring fiktionstvåld: trots att våld generellt sett betraktas som något negativt, är vi uppenbarligen många som lockas av våldsamma berättelser. Också närgångna grafiska skildringar av våld förekommer idag rikligt såväl i TV och på film, som i litteratur och datorspel.

Tom och Jerry
– farligt våldsamma?



Som KI-forskarnas debattinlägg gör tydligt ses det fiktiva våldet inte sällan som en del av ett allmänt medieivåld vars *effekter* på allmänheten forskningen söker fastställa. I den här boken tar vi istället fasta på de *effekter* som fiktivt våld kan ge upphov till, det vill säga, på hur det fiktiva våldet upplevs när vi läser, ser, eller spelar det. Som formuleringen antyder är en av våra hypoteser att vår upplevelse av, och vår inlevelse i, fiktivt våld kan skilja sig mycket markant beroende på berättelsens karaktär såväl som det aktiva mediets särart: det är skillnad på att läsa om ett fiktivt mord, och att se ett sådant utföras. Kapitlen i denna bok söker kort sagt på olika sätt belysa den fiktiva våldsskildringens kulturella funktion och innebörd, liksom de mekanismer som ligger till grund för att vi på en gång tycks attraheras av men också bära på farhågor inför det fiktiva våldet. Vilka typer av våld förekommer i samtida fiktionberättelser, och hur

INLEDNING

rättfärdigas representationen av detta våld? Vilka ideologiska innebörder bär fiktiva våldsskildringar på? Vilka slags njutningar erbjuder det fiktiva våldet? Och vilken är relationen mellan det fiktiva våldets ideologiska innebörder och de affektiva rysningar det ger upphov till? Som den ofta infekterade debatten om underhållningsvåldets effekter (företrädesvis på barn och unga) ger vid handen tycks våldsskildringen därtill vara ett särskilt tydligt exempel på berättande där gränsen mellan fiktion och verklighet är svår att upprätthålla. Därför lånar sig det studerade materialet också väl till att på ett mer generellt plan ställa frågor kring hur berättelser fungerar i olika medier, liksom hur vi brukar och uppfattar dessa. Inte minst vill vi undersöka kulturella *föreställningar* om hur vi påverkas såväl av fiktivt våld som av specifika medier.⁸ Hur kommer det sig att vår oro över det fiktiva våldets konsekvenser vanligen artikuleras i relation till nya medier snarare än gamla? Var, hur, och när dras en gräns mellan vad som betraktas som motiverade och omotiverade våldsskildringar? Genom att studera våldsskildringar i olika berättelser i olika medier söker vi kort sagt öka förståelsen för våldets funktion och plats i vår kultur.

Med fiktivt våld avser vi här ”representationen av handlingar som skulle resultera i smärta, skada, eller död om de verkligen utfördes”. Våld i metaforisk bemärkelse – symboliskt våld av olika slag – står alltså inte i fokus i detta arbete. Detta sagt bör det genast tilläggas att det inte alltid är lätt – och ibland rent av omöjligt – att skilja på konkret respektive symboliskt våld, inte minst om man med denna distinktion inbegriper en skillnad mellan fysiskt och psykiskt våld. Erik van Ooijens diskussion av förnedringspornografiska webbsajter i kapitel fem illustrerar problematiken redan utan att uttryckligt tematisera den, och visar därtill att det inte alltid är lätt att upprätta en distinktion mellan fiktivt och verkligt våld. Dessa komplikationer till trots är det alltså fiktivt våld av faktisk snarare än symbolisk eller psykologisk karaktär som här står i fokus.

I de kapitel som följer söker vi genom konkreta analyser på olika sätt precisera hur fiktionsvåld kan förstås, med utgångspunkt i dess fenomenella attraktion såväl som i dess sociala funktion. Vi studerar med andra ord vilka olika typer av kulturellt arbete som fiktionsvåldet utför, och kommer därmed ofrånkomligen också in på mediernas roll i detta arbete. Särskilt tydligt blir detta om man som vi vinnlägger sig om att teoretisera också den ambivalens som utmärker vårt sätt att förhålla oss till fiktionsvåld: just för att fiktivt våld ofta ger upphov till extrema reaktioner, där

det moraliska förkastandet är ena polen och den okritiska fan-kulturen är den andra, kan det fungera som en strategisk utgångspunkt utifrån vilken vi kan få perspektiv på kulturella föreställningar inte bara om genrer och olika slags berättelser utan också om medier och deras roll i samhället. Våld tycks som vi sett vara ett element i berättelser där distinktionen mellan fiktion och verklighet särskilt gärna suddas ut, som det fortgående intresset för att studera det fiktiva våldets effekter ger vid handen. Genom att spåra hur kategoriseringen av fiktionsvåld som acceptabelt respektive oacceptabelt hänger samman med hur det kodas estetiskt, hoppas vi således bidra till en mer allmän diskussion rörande relationen mellan estetik och masskultur.

Det inledande kapitlet av Magnus Ullén är mindre en forskningsöversikt än ett försök att ange några grepp som kan vara till nytta när man diskuterar fiktionsvåld. Framförallt uppehåller det sig kring frågan om varför forskningen på detta område tenderar att vara så polariserad som vi ovan sett att den ofta är. Ett huvudspår i kapitlet är att sättet att tala om och reagera på fiktionsvåld i stor utsträckning beror på hur det diskursivt artikuleras, det vill säga på vilket sätt det i praktiken kommer att kategoriseras. Det torde vara uppenbart för de flesta att skepsisen mot fiktionsvåld tenderar att vara större om fiktionen ifråga kategoriseras som lågkulturell snarare än högkulturell. Samtidigt är det ett faktum att distinktionen mellan låg- och högkultur i allt högre utsträckning kommit att ifrågasättas idag, men att den ändå i hög grad är operativ. Kapitlet föreslår att denna paradox bättre låter sig förstås om man istället för den binära uppdelningen av kulturen i högt och lågt talar om *tre* distinkta diskursiva register genom vilka fiktionsvåldet förmedlas: konst, underhållning, och pornografi. Med den sistnämnda termen avses här inte så mycket en specifik genre – även om den innefattas i begreppet – utan snarare ett slags diskursiv överdrift: det är det kulturella uttryck som kodifieras som *för mycket*, som utgör detta registers egentliga innehåll. I egenskap av en sådan överdrift kommer detta pornografiska register att så att säga utgöra en ytterlighet i båda ändar av den kulturella hierarki som impliceras av uppdelningen av kulturen i hög och låg. Det pornografiska registret kommer alltså att sammanfalla med såväl den mest cyniska och meningslösa underhållning som den mest avantgardiska och utrerade konst.

Andreas Jacobssons diskussion av filmvåld utifrån ett världsfilmsperspektiv i kapitel två tydliggör hur dessa register fungerar i praktiken. Dis-

INLEDNING

kussionen påminner oss om genrens stora betydelse för hur vi avkodar fiktionsvåld, och visar dessutom hur denna genreförståelse är påtagligt kulturellt betingad. Filmvåld, menar Jacobsson, bör ses mindre som ett på förhand givet innehåll än som ett fenomen som måste förstås i relation till hur det situeras i olika kontexter, eller närmare bestämt hur det rör sig mellan olika kontexter. Kapitlet tar därför fasta på hur det fiktiva filmvåldet förflyttas geografiskt över nationella och kulturella gränser, liksom generiskt mellan olika genrer, vilket innebär att rekonfigureringen av filmvåldet också inbegriper en historisk rörelse över tid. Fokuserar man denna typ av interkulturell och transhistorisk rörelse inställer sig genast ett behov att ifrågasätta en av de sällan uttryckta utgångspunkterna för den ofta upprörda diskussion kring fiktionsvåldet i media, nämligen att våldskildringar närmast per automatik utgör ett fikcionaliserande drag, ett avsteg från den typ av berättande som skildrar verkligheten. Många av de filmer Jacobsson tar upp här är sådana som funnit en väg ut på världsmarknaden i kraft av ett realistiskt anslag, vilket gör att våldet framstår som historiskt snarare än underhållningsmässigt motiverat. Samtidigt är det tydligt att den grafiska skildringen av våldet i dessa filmer många gånger lånat drag från de extremvåldsskildringar som förekommer mer frekvent i actionfilmer, men i och med att de betraktas som försök att tala om verkligheten, snarare än som underhållningsfilmer som erbjuder förströelse, har de ganska entydigt kommit att artikuleras just som konstfilmer. Ser man bara våldsskildringen i sig gör man sig alltså blind för hur dess betydelser såväl skapas som sprids genom rörelsen mellan filmgenrer och kulturella kontexter. Frågan om hur vi påverkas av fiktionsvåldet är med andra ord långt mer komplex än den vid första anblick kan verka.

Att skriva in våldsamma världsfilmerna i ett konstnärligt register kan alltså ses som ett sätt att rättfärdiga dem ur ett samhälleligt perspektiv. I kapitel tre resonerar Johan Wijkmark med utgångspunkt i två populära TV-serier, *Dexter* och *24*, om narrativa strategiers betydelse för vår acceptans för fiktionsvåld i underhållningsregistret. Båda serierna handlar om huvudpersoner som är extremt våldsamma – en seriemördare som mördar andra seriemördare, och en terroristbekämpare som inte tvekar att tortera och döda för att nå sitt mål. Men trots ett mycket stort inslag av ofta extremt våld framstår det våld som protagonisterna utövar endast undantagsvis som stötande, genom att båda serierna upprättar ett slags

narrativt kontrakt med åskådaren, vilket gör det möjligt för en stor publik att konsumera detta våld utan att behöva känna sig illa till mods.

Sofia Wijkmark ger i kapitel fyra därpå ett exempel på hur videovåldet remedieras i form av John Ajvide Lindqvists roman *Lilla Stjärna*. Som hon visar plockar romanens intrig upp motiv från klassiska videovåldsfilmer, vilka på olika sätt spiller över i romanens text. Genom denna överföring av våldsscener från ett medium (videon) till ett annat (romanen), kommer Lindqvists bok ofrånkomligen att handla om det förstnämnda mediets specificitet. En av poängerna med denna remediering av videovåldet är att den visar hur det som ofta beskrivs som dess effektsökeri lika gärna kan ses som ett utslag av det slags esteticism Lindqvists föregångare Edgar Allan Poe förordar: visuellt våld lämpar sig för överkill. Det som ofta mottagits som ett spekulativt försök att göra våldsskildringen alltför verklighetsnära – så att säga nära nog pornografiskt – genom att göra det omedelbart förnimbart, bör så sett snarare ses som ett sätt att uttrycka filmmediets specificitet: gore är en effekt som gjord för visuell gestaltning. Om det är en känsla av omedelbarhet man är ute efter är kort sagt få saker så effektiva som grafiskt explicita skildringar av våld.

Där Sofia Wijkmark visar hur Lindqvist genom att iscensätta våldet som grotesk överdrift tvingar oss att ifrågasätta gränserna för vad som är underhållning, konst, och våldspornografi, diskuterar Erik van Ooijen i kapitel fem istället tre samtida regissörer som alla medvetet iscensätter pornografiska scenarier där gränsen mellan fiktivt och verkligt våld verkar nästintill upplöst. De filmer – eller audiovisuella återgivningar – som diskuterar i avsnittet är ofta av synnerligen stötande art, vilket torde vara en av anledningarna till att de så sällan diskuterar annat än i våldsamt fördömande ordalag. Van Ooijen undviker dock medvetet att moralisera och söker istället utröna vari attraktionen med de ofta våldsamma och nästan undantagslöst förnedrande scenarier som iscensätts inom den pornografiska genrens mer extrema uttryck ligger. Diskussionen är viktig inte minst med tanke på att den exploatering av människor som förekommer i dessa filmer visserligen må vara grövre, men till sin art knappast är väsensskild från den som i allt högre grad förekommer också i bredare dokusåpor som *Paradise Hotel*, *Temptation Island*, eller *Kungarna av Tylösand*. Liksom de pornografiska filmer van Ooijen diskuterar bygger också dessa på att relationen mellan realistisk representation och fantiserad iscensättning systematiskt löses upp, vilket öppnar för möjlig-

INLEDNING

heten att exploatera en fenomenell äkthet som visar sig i glipan mellan representation och konstruktion.

Den hårfina gränsen mellan fantasi och verklighet tas också upp i bokens avslutande kapitel, vilket utvecklar en del trådar från inledningskapitlet i en diskussion av det mytomspunna fenomenet snuff-film, det vill säga filmer som visar människor som dödas på riktigt framför kameran i underhållningssyfte. Med utgångspunkt i hur denna föreställning gestaltas i spelfilmer på temat, föreslås att snuff-fenomenet är en myt vars rötter måste sökas betydligt längre tillbaka i tiden än vad som vanligtvis görs. För även om snuff-begreppet myntas först på 1970-talet och kommer i allmänt bruk inte minst i relation till farhågorna inför videovåldet i början av 1980-talet, går det tillbaka på förändringar som får genomslag redan under 1800-talet, där vi förvisso inte finner några snuff-filmer, men väl byggstenarna till det som ska bli snuff hundratalet år senare. I dess väsentliga beståndsdelar föregrips begreppet exempelvis av redan nämnde Edgar Allan Poe, som i ”The Philosophy of Composition” från 1846 gör gällande att ”the death [...] of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world”⁹ Men Poes esteticism är bara det ena av leden i snuff-fantasmens genealogi; det andra utgörs av framväxten av ett nytt estetiskt uttryck som vi idag betecknar med termen realism. Med utgångspunkt i denna dubbla genealogi formulerar detta avslutande kapitel en tankegång som samtliga bidrag i denna bok på olika sätt berör: vår rädsla för att fiktionsvåld i någon bemärkelse äger en direkt inverkan på verkligheten hänger med största sannolikhet samman med en önskan om att fiktionen, liksom konsten i stort, ägde en mer direkt inverkan på verkligheten än den egentligen har. Mycket talar i alla fall för att kulturella diskursers inflytande på samhället har betydligt mindre att göra med hur de är beskaffade än på hur vi gör bruk av dem.

Sanningen om fiktionsvåldets funktion och attraktion står i alla händelser varken att finna i publikens begär eller upphovsmännens syften, och låter sig heller inte reduceras till mediernas inneboende logik eller den audiovisuella gestaltningen som sådan. Istället är det i samspelet mellan alla dessa faktorer som en förståelse för vår ambivalenta relation till fiktionsvåldet måste sökas. Eftersom antalet faktorer som kan antas vara relevanta för undersökningen är mycket stort kan vi aldrig räkna med att ge en fullständig förklaring av de omständigheter som villkorar våra föreställningar om fiktionsvåldets konsekvenser, utan får nöja oss med

en någorlunda finkalibrerad framställning. Man kunde kalla det för en tolkning om det inte vore så att vi med vår framställning faktiskt väckte anspråk på att säga något sant om fenomenet ifråga. Snarare än att tolka fiktionsvåldet söker bidragen i denna bok alltså situationalisera det fiktiva våldet, det vill säga, redogöra för ett antal historiskt och socialt specifika betingelser som är avgörande för dess sätt att fungera. Det empiriska material som ligger till grund för artiklarna i föreliggande volym är förstås mycket begränsat. Vi har inte heller vinnlagt oss om att systematiskt diskutera olika typer av medier i vilka fiktionsvåld förekommer, utan har helt enkelt utgått från material som vi funnit intressant att studera. Det är vår förhoppning att artiklarna likafullt kan erbjuda perspektiv som möjliggör och inspirerar till mer fördjupade studier också av andra diskurser och medier än de som diskuteras här.

Noter inledning

1. Ulf Dalquist och Jan Christofferson, *Våldsamma datorspel och aggression: En översikt av forskningen 2000–2011* (Stockholm: Statens medieråd, 2011), 6.
2. Andreas Olsson, Predrag Petrovic, och Martin Ingvar, ”Våldsamma datorspel kan visst påverka ungas hjärnor” *DN* 12/1 2012, <http://www.dn.se/debatt/valdsamma-datorspel-kan-visst-paverka-ungas-hjarnor>. Debatten kommenteras också av Tommy Gustafsson, ”Debatten om rättegången mot de våldsamma tv- och datorspelen under 2000-talet”, i Tommy Gustafsson och Klara Arnberg, *Moralpanik och lågkultur. Genus- och mediehistoriska analyser 1900–2012* (Stockholm: Atlas, 2013), 133–174, 171–173.
3. Se Dalquist och Christofferson, *Våldsamma datorspel och aggression*, 52.
4. Predrag Petrovic, Andreas Olsson, Henrik Larsson, och Martin Ingvar, ”Dataspel-svåld minskar ungas förmåga till empati”, *DN* 18/12 2010, http://www.dn.se/debatt/dataspel-svald-minskar-ungas-formaga-till-empati/#Scen_1. Forskarna stöder sig på Craig A. Anderson et. al., ”Violent Video Game Effects on Aggression, Empathy, and Prosocial Behavior in Eastern and Western Countries: A Meta-Analytic Review”, *Psychological Bulletin* 136.2 (2010): 151–173. Artikeln kritiseras i samma nummer av Christopher J. Ferguson och John Kilburn, ”Much Ado About Nothing: The Misestimation and Overinterpretation of Violent Video Game Effects in Eastern and Western Nations: Comment on Anderson et al. (2010)”, 174–178. Den 10 april 2012 följde TV4:s Kalla fakta upp genom ett program som tar fasta på att Medierådet låtit samproducera en informationsfilm om datorspel med Datorspelsbranschen och därmed ”hamnat i samma säng som den bransch som den ska bevaka” (http://www.tv4.se/1.2605033/2012/04/10/kalla_fakta_om_datorspelsdebatten); läst 11/4 2014). Programmet tar också upp Dalquists och Christoffersons rapport och ger vid handen att också den skulle vara ett beställningsverk. Martin Ingvar får i programmet tillfälle att upprepa sin kritik mot rapporten; däremot sägs inget om att rapporten, till skillnad från de tre hjärnforskarnas debattartikel, lyfter fram och diskuterar en mängd metodologiska svagheter hos de vetenskapliga resonemang som studeras.
5. Den inverterade korrespondensen mellan fiktionsvåld och faktiskt våld framhålls av Jonathan Freedman, *Media Violence and Its Effect on Aggression: Assessing the Scientific Evidence* (Toronto: University of Toronto Press, 2002). Att den allmänna övertygelsen är den motsatta framgår av Ulla Carlsson, *Våld och pornografi i medierna. Åsikter om medievåldets och pornografins påverkan på unga människor* (Göteborg: Nordicom, 2005).
6. Se exempelvis Martin Barker, ”The Newson Report: A Case Study in ‘Common Sense’”, i Martin Barker och Julian Petley (red.), *Ill Effects: The Media/Violence Debate* (London: Routledge, 1997), 12–31; David Gauntlett, ”Ten Things Wrong with the ‘Effects Model’”, i Roger Dickinson, Ramaswani Harindranath och Olga Linné (red.), *Approaches to Audiences – A Reader* (London: Arnold, 1998), 120–130.
7. Martin Esslin, *The Age of Television* (Stanford: Stanford Alumni Association, 1981), 49.
8. Härvidlag snuddar vår framställning ofta vid det fokus som anläggs av Gustafsson och Arnberg, *Moralpanik och lågkultur*, vars framställning förtjänstfullt visar att såväl klass som genus utgör viktiga filter för det sätt som moralpaniker artikuleras. Till skillnad från Gustafsson och Arnberg driver vi dock tesen att det de kallar moralpaniker inte bara mäs-

te ses i relation till uppdelningen av kulturen i låg och hög, utan att moralpanik bör ses som ett symptom på det undertryckta register vilket är en förutsättning för själva uppdelningen av kulturen i låg- respektive högkultur. Som följd av detta menar vi vidare att Gustafssons och Arnbergs slutsats att "Moralpanikerna kring konsumtion av nya medier är [...] ett uttryck för makt och maktutövning" (179) är otillräcklig, eftersom moralpaniken på sedvanligt maner uteslutande knyts till "diskussionerna kring lågkulturella fenomen" (179), vilket är att göra sig blind för att det pornografiska register som moralpaniken är ett symptom på är lika insyltat i högkulturen som i lågkulturen.

9. Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition", *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*, 28.4 (April, 1846): 163–167. Poes ståndpunkt kan jämföras med Alfred Hitchcocks, som under filmmandet av *Fåglarna* hävdade att: "I always believe in following the advice of the playwright Sardou. He said, 'Torture the women!' The trouble is that today we don't torture women enough"; citerat efter Joan Hawkins, *Cutting-Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 138–39.



1 Njutning och avsky

Teorier om fiktionsvåld

Magnus Ullén

Ögonen är vidöppna, uppspärade av metallclips för att förhindra att de blundar för bilderna som visas på filmduken: våldtäkter, tortyr, avrättningar – allt till tonerna av Ludwig van Beethovens nionde symfoni. Alex, den unge man som iförd tvångströja följer föreställningen fastspänd i biofåtöljen, borde egentligen inte misstycka – hans främsta intressen är nämligen våldtäkt, ultravåld och Beethoven. Men nu är filmvisningen en del av ett beteendekonditionerande program som i Pavlovsk anda syftar till att förändra den unge våldsverkarens leverne. Fullproppad med droger som framkallar illamående som han är kommer Alex efter terapin att så fullständigt sky alla impulser till våld att han blir ett lätt offer för andra, inte minst dem han tidigare terroriserat.

Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) är från början till slut en film som ställer frågor om våldets plats i kulturen såväl som i den mänskliga naturen. Den inledande halvtimmen visar oss hur Alex och hans ”droogs”, som han kallar sina kumpaner på den cockneyryska slang som Anthony Burgess försett honom med i romanförlagan, hänger sig åt den ena våldsexcessen efter den andra: ett gängslagsmål, en uteliggare som misshandlas, ett övergrepp på en rullstolsbunden konstnär som tvingas bevittna hur Alex förgriper sig på, och sedan mördar, hans fru. Upplägget skiljer sig inte markant från den ordning vi vant oss att våldsfilmerna vanligtvis följer, där vi först får förfasas över ett övervåld som begås av en skurk för att sedan utan moraliska betänkligheter få njuta av det vedergällande våld som utövas av filmens hjälte. I *A Clockwork Orange* framstår emellertid det retributiva våldet som minst lika problematiskt som det ursprungliga. Intrycket förstärks av att de inledande scenerna är rigoröst koreograferade och orkestrerade med upplyftande klassisk musik, medan scenerna där Alex misshandlas i jämförelse ter sig närmast diskbänksrealistiska.

Men såväl i USA som i Storbritannien höjdes snart röster som menade

1 NJUTNING OCH AVSKY

att filmen glorifierade Alex och hans amoraliska leverne. Kubrick hävdade att det rörde sig om en social satir, men många hade svårt att se vari satiren låg. Det moraliska budskapet – att det är mer inhumant att beröva individen rätten att själv välja sina handlingar, än att utöva våld mot andra – sågs som ett klent försvar för att glorifiera en våldsvverkare av Alex



I Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) inverteras föreställningen att vi blir våldsamma av att ta del av fiktionsvåld. Istället avprogrammeras huvudpersonen från våldshandlingar genom att matas med bilder av våld.

kaliber. Filmkritikern Jackson Burgess hävdade att filmen paradoxalt nog förkroppsligade just det fenomen den utgav sig för att kritisera, eftersom: "The technique of the picture is the technique of brain-washing: emotional manipulation on the most visceral level of feeling". Likafullt fann Burgess en förmildrande omständighet: filmen var "the work of a serious artist" – vore den inte det vore den rent av trivial.¹

Populärpressen kom i hög utsträckning att upprepa Burgess kritik, men i mer vulgära termer och med mindre benägenhet att erkänna Kubricks konstnärliga anspråk. Tabloider som *The Sun* lyfte fram filmens sexscener, och beskrev den som "unparalleled in its concentrated parade of violence, viciousness and cruelty".² Snart nog började filmen beskyllas inte bara för att vara våldsam utan också för att orsaka våld. Anklagelserna började när 16-åriga James Palmer slagit ihjäl en uteliggare i Oxfordshire, ett scenario som pressen inte hade några svårigheter att associera till en scen i filmen där Alex och hans droogisar misshandlar en uteliggare

i en viadukt. ”The terrifying violence of the film *A Clockwork Orange* fascinated a quiet boy from a Grammar School”, rapporterade Edward Laxton i *The Daily Mail* med föga undertryckt förtjusning. Laxton hävdade vidare att det var Palmers fascination för filmen som förvandlade honom till ”a brutal murderer. [...] The boy viciously battered to death a harmless old tramp as he acted out in real life a scene straight from the movie *A Clockwork Orange*”.³ Att Palmer själv inte sett filmen utan endast hört talas om den spelade mindre roll för en presskår som såg ett tillfälle att skapa sensationella rubriker. Denna medierapportering påverkade i sin tur de lokala myndigheter som vid tiden fortfarande hade att avgöra om filmen kunde anses lämplig att visas i den lokala biografen. I ett fall dömdes den ut efter att ha setts av endast två medlemmar av den lokala kommittéen för Public Health and Licensing, vilka karaktäriserade filmen som ”violence for its own sake”.⁴

Det sistnämnda omdömet kan synas svårförsvarligt med tanke på hur medvetet Kubrick problematiserar det våld som iscensätts i *A Clockwork Orange*. Men så hade också bara den ene av de två personer som fällde omdömet sett filmen i sin helhet, och båda hade som sagt redan fått en bild av filmen som ”sickening and disgusting”, som censurivraren Mary Whitehouse kärnfullt beskrev den (också hon på basis av blott tjugo minuter av filmen, enligt egen utsaga).⁵ Oavsett orsaken till omdömet består dess funktion väl att märka i att stämpla filmen som oförenlig med moraliskt uppbygglig, och därför god, konst. Också Burgess anspelar i sin recension på en sådan konstsyn, men som en avart den sanna konstnären bör sky snarare än ta hänsyn till: ”It is a profoundly philistine view, assuming that art has some grim debt to ‘real life’ and placing it firmly in the service of the meanest imaginable idea of truth, yet artists continue to pander to it, or to be ensnared by it”.⁶ Diskursen kring filmen präglas av spänningen mellan dessa två extremer: å ena sidan föreställningen att filmen genom att ge en sann bild av verkligheten så som konstnären upplever den fullgör konstens uppgift, å andra sidan synen att filmens skildring av våldet blir ett självändamål vilket gör det nära nog omöjligt att se den som konst.

Dessa olika omdömen speglar olika sätt att ta filmen i bruk, vilka i sin tur ger upphov till olika typer av diskurser. Även om Burgess som synes finner filmen problematisk behandlar han den som en konstnärlig artefakt och formar sitt sätt att tala om den utifrån utgångspunkten

att filmen är konst. Mary Whitehouse, däremot förutsätter att det rör sig om en rent spekulativ produkt som inte förtjänar annat än vårt förakt. Pauline Kael formulerade den underliggande implikationen i en negativ recension i *The New Yorker Magazine*: ”Kubrick, a director with an arctic spirit, is determined to be pornographic [...]”⁷ Bevererly Walker drog samma slutsats i en tidig feministisk kritik av filmen: Kubrick ”has made an intellectual’s pornographic film”.⁸ Mellan dessa två ytterligheter finns filmen som en underhållningsprodukt på den cinematografiska marknaden. Också i denna egenskap genererar filmen en diskurs, som spänner från bioaffischens marknadsföring av filmen (”Being the adventures of a young man whose principal interests are rape, ultra-violence and Beethoven”), till mer allmänt hållna recensioner.

Debatten kring *A Clockwork Orange* illustrerar på flera sätt några av de dominerande dragen i forskningen kring fiktionsvåldets funktion och attraktion. Oron för hur vi påverkas av det fiktiva våldet återkommer gång på gång i forskningen, liksom en ofta starkt polariserad positionering mellan kritiker som menar att fiktionsvåldet äger en starkt negativ inverkan på samhället och kritiker som menar att så inte är fallet. Lika tydligt är att inställningen till sådana påverkansresonemang präglas av om man ser på de verk där det fiktiva våldet förekommer som konst eller exploatering. Detta ställningstagande bygger i sin tur på en ofta förbisedd men rimligtvis central omständighet, nämligen vilket slags förnöjelse kritikern ifråga finner i det omtalade verket. Att Mary Whitehouse fann *A Clockwork Orange* så motbjudande att hon inte stod ut med att se mer än tjugo minuter av den förhindrade henne inte att uttala sig om den. Faktum är att Whitehouse ägnade snart sagt hela sitt vuxna liv åt att tala om kulturprodukter som hon fann anstötliga.⁹ Liknande paradoxer är inte ovanliga: många människor spenderar betydligt mer tid att berätta om saker de tycker illa om än saker de tycker om. Det ter sig inte orimligt att definiera också den typen av reaktion som en form av njutning, om än i inverterad form: att förfasa sig är ett sätt att *njuta av att inte njuta* av ett verk som man genom moraliskt eller ideologiskt påbud förbjudit sig själv att finna njutbar. Denna inverterade form av njutning får inte förväxlas med hyckleri: den som genuint förfasar sig över ett fenomen signalerar snarare att han eller hon känner sig kroppsligt berörd av fenomenet ifråga.

Möjligheten att se såväl uppskattande omdömen som affekterat avståndstagande som alternativa former att *njuta* av fiktionsvåld utgör i alla

händelser en utgångspunkt för den framställning som följer, i vilken jag skisserar några perspektiv på forskningen inom området. Hur vi njuter – eller kroppsligt engageras – av fiktionsvåld är annars en aspekt som ofta förbigås när man diskuterar fenomenet, trots att forskningen på området i övrigt är omfattande, för att inte säga gigantisk. Det förevarande kapitlet gör således inga anspråk på att ge en heltäckande eller ens representativ bild av forskningsläget. Syftet är istället att med utgångspunkt i forskningslägets splittrade karaktär skissera några teoretiska överväganden som i bästa fall kan hjälpa oss att överbrygga, eller åtminstone att bättre förstå, de motsättningar som finns inom fältet. För som framhölls redan inledningsvis i denna bok faller forskning om fiktionsvåld isär i två nästan kategoriskt polariserade skolbildningar: å ena sidan ett naturvetenskapligt inspirerat perspektiv inriktat på att studera hur vi påverkas av fiktionsvåldet, å andra sidan ett kulturkritiskt perspektiv som närmar sig fiktionsvåld på samma sätt som andra fiktioner. Inte sällan ignoreras det senare perspektivet av det förra, medan det förra omvänt avfärdas som en form av ideologiproduktion av det senare. Lite förenklat kan man säga att tesen i det följande är att påverkansstudier visserligen är en form av ideologiproduktion, snarare än genuin forskning, men att denna ideologiproduktion likafullt inte på något enkelt sätt låter sig avvisas som falsk. Den till forskning förklädda ideologiproduktionen gör nämligen tydligt att det man oroar sig för är ett element som ofta försvinner eller endast otillräckligt uppmärksammas av den kulturkritiskt inriktade forskningen, nämligen just användarens njutning. Det man främst oroar sig över är att vi njuter av fel saker – påverkansforskningen bör alltså ses som ett försök att socialisera och kontrollera individens njutning. Sådana försök att reglera vårt beteende kan inte ses som rent repressiva: all kulturkritik syftar trots allt till att om inte upprätthålla så åtminstone att etablera någon form av social värdegrund.

Det finns därför goda skäl till att inte avfärda frågan om påverkan alltför brådstörtat. Däremot bör man historisera den. Vad som betraktas som för mycket och/eller för närgånget skildrat våld varierar nämligen märkbart såväl över tid, som mellan kulturer och individer. Innan jag närmare presenterar några sätt att betrakta fiktionsvåld som varit av betydelse för framställningarna i denna bok finns det därför anledning att ställa en fråga som på olika sätt kommer att återkomma i de följande kapitlen: När och för vilka blev fiktivt våld ett problem?¹⁰ Detta är förstås en komplex

fråga, men kanske kan vi ändå börja besvara den genom att helt kort skissera censurlagstiftningens utveckling (som kommer att framgå nedan in-skränker jag mig här till utvecklingen i Sverige, Storbritannien, och USA).

Fiktionsvåld och censur

Censur i form av kyrkligt eller statligt undertryckande av trycksaker har en lång historia. Man bör dock skilja denna politiskt motiverade form av censur från den moraliskt motiverade censur som undertryckandet av fiktiva våldsskildringar är ett utslag av. Till skillnad från den förra är den senare formen av censur ofta initierad inte av statsmakten utan av medborgerliga organisationer, vilka efterfrågar en censur för att skydda individen från ett potentiellt moraliskt övergrepp av ett eller annat slag. Ofta handlar det om att skydda barn från material man betraktar som olämpligt, men det kan som bekant också gälla att rent allmänt motverka skildringar som "kan verka förråande" som det hette i direktiven till Statens biografbyrå, innan myndigheten lades ned 2011. Det är knappast en slump att denna typ av censur växer fram under slutet av 1700-talet, det vill säga under samma skede av historien som det borgerliga subjektet formas. Som Michel Foucault och flera andra historiker visat pågår vid denna tid ett slags omförhandling av ramarna för det mänskliga subjektet. Grundvalen till den mänskliga friheten hade tidigare förlagts till individens relation till Gud och de lagar som instiftats av Guds representanter på jorden – aristokratin och prästerskapet. Efter mönster av den framväxande kapitalistiska ekonomin, kom den mot slutet av århundradet snarare att förläggas till kontraktet eller avtalet. Istället för att ses som produkten av en relation mellan individen och Gud kom friheten att ses som en produkt av mellanmänskliga förbindelser. Som garant för att individerna som ingick kontrakt med varandra verkligen ägde friheten att göra detta förblev Gud visserligen en faktor i ekvationen, men inte längre som en aktiv part i transaktionen. I och med att individen på så sätt vann ett större mått av autonomi, blev det också viktigare att försvara individens integritet. Inte minst blev det viktigt för det borgerskap som snabbt höll på att etablera sig som samhällets nya ekonomiska och politiska elit att visa att man ägde självkontroll. Aristokratin hade, som Foucault formulerat det, byggt sitt anspråk på makten på sin blodsbörd medan borgerskapet bygg-

de sitt anspråk på det egna uppträdandet: det gällde att visa att man var moraliskt överlägsen den samhällsklass man avsåg att efterträda.¹¹ Därför uppstår också behovet av en moraliskt baserad censur, en censur som så att säga är till för att skydda medborgarna från deras eget potentiellt fördärvande begär.

Organisationer som The New York Society for the Suppression of Vice gick mycket handgripligt tillväga när de bekämpade osedlig kultur. Under överinseende av grundaren Anthony Comstock (1844-1915) konfiskerades och brändes 15 ton böcker och nära fyra miljoner bilder.



Så är det inte så konstigt att det inom denna samhällsklass (borgerskapet), vid denna tid (andra hälften av 1700-talet), växer fram rörelser som syftar till moralisk bättring. Mest känd är kanske det så kallade Society for the Suppression of Vice i England, vilket under den liberale reformatorn William Wilberforce utövade ett betydande inflytande över moralfrågor i samtidens Storbritannien.¹² I USA ser man en liknande vändning mot att vilja reglera den moraliska halten i det invånarna tar del av något senare, under senare hälften av 1800-talet. Störst inflytande fick Anthony Comstock, som 1873 bildade the New York Society for the Suppression of Vice, vars uttalade syfte var att främja den allmänna moralkänslan. Det gjorde man främst genom att undertrycka så kallad sedlighetssärnande konst och litteratur, ett bevåg som sällskapet vann stor framgång i, inte minst till följd av att Comstock lyckades övertyga kongressen att anta ”the Comstock Act”, en lag angående postväsendet som gjorde det straffbart att skicka ”obscena, oanständiga, och/eller liderliga” artiklar per post, och som inte ändrades förrän 1936. Förbudet inkluderade preventivmedel och sexrådgivningsmaterial. I egenskap av regeringstillsatt postinspektör såg Comstock personligen till att definitionen av det obscena blev bredast

möjliga: såväl Shakespeare som anatomiböcker tillhörde de 15 ton böcker Comstock stoltserade med att ha beslagtagit och förstört.¹³ Inspirerade av Comstock bildades New England Watch and Ward Society 1878 i Boston, vilket hann med att dra en hel del litteratur som idag anses klassisk inför domstol, bland annat Walt Whitmans *Leaves of Grass*, Boccaccios *Decamerone*, Rabelais *Gargantua och Pantagruel*, Aldous Huxleys *Point Counter Point*, Voltaires *Candide*, samt Erich Maria Remarques *På västfronten intet nytt*, innan organisationen bytte namn och inriktning mot slutet av 1940-talet. Andra efterföljare under 1900-talet var den katolska censurorganisationen National Office for Decent Literature (1938), vars uttryckliga syfte var att föra en ”systematic campaign in all dioceses of the United States against the publication or sale of lewd magazine and brochure literature”.¹⁴ Som framgår av målsättningen riktade kampanjen in sig på ett specifikt medium, den billiga tidskriften. Än mer riktad var den Chicagobaserade organisationen Citizen’s Committee for Better Juvenile Literature (1954), som särskilt siktade in sig på serier. Fler organisationer har följt, bland annat Citizens for Decency through Law som började sin verksamhet 1957 och fortfarande är aktiv.¹⁵

I efterhand är det lätt att man i organisationer som ovanstående endast ser den repressiva impuls som försöker begränsa vissa människors rätt att själva bestämma vad som är lämplig lektyr. Men även om organisationerna i praktiken ofta nog kom att befästa klass- och könshierarkier, vore det ett misstag att se censurförsöken som en cynisk strategi för att befästa den egna samhällsklassens ställning: omsorgen om samhällsmedborgarnas väl var genuin, liksom övertygelsen att det framförallt var samhällets mindre vetande – kvinnor, lågutbildade, samt unga – som behöver samhällets skydd från sig själva.¹⁶

Det är som en förlängning av denna omsorg om samhällsmedborgarens moraliska sundhet som försöken att beivra fiktiva våldsskildringar bör ses. G. K. Chesterton tog redan 1901 samtidens kiosklitteratur för ungdomar – så kallade ”penny dreadfuls” – i försvar mot domstolsjurister som gärna skyllde kriminalitet på skräpromaner, men inte var lika glada i att se ett samband mellan kriminalitet och sociala omständigheter.¹⁷ Det är dock notervärt att det först är i samband med filmmediets uppkomst som våldsskildringar som sådana blir föremål för ingrepp. Redan 1909 – bara femton år efter att Thomas Edison lanserat Kinetoscopet, och bara tretton år efter biografens födelse – skapades i USA the National Board

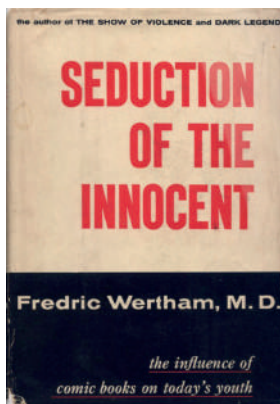
of Censorship (som 1916 bytte namn till the National Board of Review of Motion Pictures). Initiativet kom väl att märka från filmbranschen själv, som var mån om att blidka den kritik som hävdade att filmen som medium var moraliskt fördärvlig.¹⁸ Bland organisationens ursprungliga åtta riktlinjer kan åtminstone tre sägas direkt syfta till att motverka fördärvliga våldskildringar, nämligen statuterna som slog fast ett förbud mot att återge detaljer om brott som kan imiteras, mot morbida brottsscener, samt mot onödiga eller utsträckta skildringar av brutalitet, vulgaritet, våld, eller brott.¹⁹

Överlag får dock sägas att attityden gentemot filmvåld i USA varit betydligt mer tillåtande än vad som varit fallet i Sverige och Storbritannien. En jämförelse mellan länderna gör genast uppenbart att vad som censurerats i hög grad är kulturbetingat. Den senaste amerikanska regleringen, den så kallade "Valenti Code" från 1968, har rentav sagts inte bara tolerera utan uppmuntra våld i och med att den fortfarande är betydligt mer restriktiv vad gäller sex: "Hollywood's proviolence reputation stems from its efforts to avoid the more controversial sexual allures while relying on the safer (from the MPAA's perspective) allure of violence. Cinematic violence, though commonplace, is rarely boring, and it is not prohibited by the Valenti Code, whereas most serious sex is".²⁰

Man bör vidare betänka att medan censuren i Sverige och Storbritannien är statlig, utövas den i USA av intresseorganisationer som säger sig värna allmänhetens bästa. Alternativt utarbetas den i USA av branschorganisationer, vilket är fallet såväl med the Motion Picture Production Code som dikterade vad som fick och inte fick göras i Hollywood-film mellan 1930 och 1968, som med det kategoriseringssystem som följde och tillämpas också idag, det så kallade Motion Picture Association of America's film-rating system.²¹ I USA är det alltså närmast av kommersiella hänsyn som branschen funnit det lämpligt att reglera vad som får och inte får visas: man är angelägen om att inte stöta sig med sina kunder. Myndigheter som Statens Biografbyrå i Sverige och British Board of Film Classification (BBFC) i Storbritannien är snarare inrättade utifrån ett medborgarperspektiv: målsättningen har varit att tillse att publiken inte exponeras för material som kan tänkas inverka menligt på målgruppen ifråga, vilken i båda länder definierats utifrån ålder.²²

Att man i USA intagit en mer tillåtande attityd gentemot fiktivt våld än i länder som Sverige och Storbritannien innebär dock inte att frågan om

fiktionsvåldets effekter inte diskuterats, men det har då framförallt skett inom ramen för en bredare diskussion av det så kallade medievåldet, det vill säga av våldsskildringar som förmedlas inte bara av film utan av radio, TV, och andra medier. Den tyskfödde amerikanske psykiatrikern Fredric Wertham varnade till exempel i en rad böcker på 1940- och 50-talet för den skadliga inverkan på unga som våldet i medierna utövade, inte minst serietidningsvåldet.²³ Utifrån det fullt rimliga antagandet att kulturen som en del av samhällsordningen utövar ett inflytande på människors hälsa och allmänna välmående, drog Wertham den mer spekulativa slutsatsen att serietidningsvåldet hade en starkt negativ inverkan på barns och ungdomars psykiska hälsa och etiska utveckling. I *Seduction of the Innocent* påstod han rent av att klinisk observation bekräftade att serietidningsläsning ledde till ungdomskriminalitet. Arbetet väckte uppmärksamhet och Werthams vittnesmål vid the Senate Subcommittee on Juvenile Delinquency bidrog till att branschen utformade den så kallade Comics Code Authority, en uppsättning restriktioner som syftade till att stävja serietidningars spekulativitet i sex och våld: brutala och ingående våldsskildringar bannlystes; historier där det goda triumferar över det onda påbjöds; sex och alla slags perversioner förbjöds, liksom bruket av profant språk och bruket av kodord som ”horror” och ”terror” i tidningstitlar.²⁴



Skepsisen mot fiktionsvåld tar ofta fäste på nya medier. Under 1950-talet varnade bland annat den amerikanske läkaren Fredric Wertham för serietidningar, som han i *Seduction of the Innocent* talade om som "the new pornography, the glorification of violence and sadism" (329; kursivering i originalet).

Också hos Wertham finner man spår av den paradoxala fascination inför det fenomen som kritiserats som jag inledningsvis påtalade i relation till Mary Whitehouses fördömande av den moraliskt förkastliga låg-

kulturen. Wertham var visserligen långt mindre kategoriskt fördömande än Whitehouse, men också han tycks så besjälad av uppgiften att varna för fiktionsvåldets effekter att han gör sig blind för hur komplicerad relationen mellan brukare och medium i själva verket är. Senare forskare har kunnat konstatera att Wertham manipulerade sitt kliniska material för att få kopplingen mellan serietidningsläsning och ungdomsbrottslighet att framstå som betydligt tydligare än den egentligen var.²⁵ Att döma av det sätt hans teorier behandlas på i Bernard Rosenberg and David Manning White's *Mass Culture: The Popular Arts in America* förlorade de ändå inflytande redan omkring 1957.²⁶ Trots detta, och trots att Wertham idag sällan omnämns som annat än en moralist med befängda idéer, finns det forskare som menar att hans betydelse för uppkomsten av populärkulturstudier inte bör underskattas. Även om Wertham var snar med att förklara beteenden genom mediedeterminerande resonemang fjärmade han sig nämligen från de rena effektstudierna som vid tiden dominerade studiet av massmedier, och sökte bredare förklaringar. Fastän dessa var spekulativa till sin art och hans syn på serier förblev reduktivt negativ, kom han därigenom att fungera som en effektiv språngbräda att fjärma sig från: "researchers in the social sciences began to disengage themselves from the critical intellectuals whose denunciations of mass culture had helped to spawn the field of popular culture studies. By characterizing Wertham and the intellectuals as moralizing crusaders and aesthetes, this field ultimately marked itself as a distinct area of study with a unique set of research methodologies that could be used to understand the media."²⁷

Resonemanget påminner oss om vikten att inte genast avfärda medieteoretiska effektresonemang av det slag Wertham propagerade för bara för att de visat sig metodologiskt ohållbara. Det ter sig mer fruktbart att närma sig en kritiker som Wertham som ett slags läsning av en massmedial genre som visserligen må vara felaktig men likafullt måste betraktas som konstitutiv för studieområdet som sådant. Även om Werthams moralistiska utgångspunkter gör honom blind för hur det fiktiva våldet fungerar, är det just moralisk indignation av det slag som han uppvisar som ursprungligen låter oss identifiera studiefältet som sådant. Det finns därför anledning att försöka förstå snarare än att avfärda tendensen att moralisera när man skriver om medievåld.²⁸ Som ett första steg mot en sådan förståelse är det värt att ytterligare betona en aspekt vi redan snud-

dat vid, nämligen att vår oro för våldsskildringar oftast hänger samman med en oro för nya medier.

Det medieskiktade fiktionsvåldet

Som framgår redan av en skissartad och geografiskt starkt begränsad censurhistorisk översikt som ovanstående, så har det snarare varit regel än undantag att samhället hållit sig med olika moraliska måttstockar för olika typer av medier: filmer som visas på bio är än idag föremål för förhandsgranskning och klassificering, medan ett liknande system för böcker i de flesta demokratiska länder skulle betraktas som ett övergrepp på våra fundamentala friheter. Det är också lätt att konstatera att den oro som är förknippad med hur vi påverkas av våldsskildringar haft en markant tendens att ta fasta på medier som är nya, och ofta nog socialt ifrågasatta. Under 1700-talet fanns en stark skepsis mot romanen, vilken så småningom mildrades men övergick i en mer riktad kritik mot moraliskt tvivelaktig litteratur. I förstone identifieras denna litteratur på innehållsmässiga grunder – det man anmärker på är framförallt stötande ord, men också ämnesval, vilket gör att också erkända storheter som Shakespeare kan råka ut för censur. Så småningom utkristalliserar sig snarare vissa typer av texter som anstötliga – i Sverige är den så kallade Nick Carter-debatten omkring det tidiga 1900-talets kiosklitteratur ett berömt exempel, den mer allmänna skepsisen mot serier som redan berörts är ett annat.²⁹ Under 1900-talet kommer oron för hur vi påverkas av böcker därtill snart att ersättas av en oro för hur vi påverkas av film, TV, video, och, nu senast, datorspel och Internet. Medieutvecklingen har varit så snabb och så djupgående att vi vid 2000-talets början snarare oroas av att vi inte i tillräckligt hög grad påverkas av böcker.

Denna omkastning beror inte minst av att vi idag befinner oss mitt i en pågående medierevolution vars fulla vidd det ännu är svårt att överblicka. Internets genomslag har på kort tid inneburit en radikal omförhandling inte bara av andra medier, utan också av vår syn på distinktioner som privat och offentligt, individuellt och kollektivt, producent och konsument, med mera. Vad gäller synen på våldsskildringar kan man ändå hävda att videon utgjorde en väl så omvälvande förändring som Internet, i och med att videon innebar en brytning med det visningsmonopol som tidigare

innehafte av statliga institutioner som Sveriges Television eller filmimportörer som också de stått under statlig kontroll. Som Harström visar komplicerade redan TV-mediet tron på statsmaktens förmåga att skydda medborgarna från skadliga våldsskildringar, men han poängterar också att ”stor tilltro sätts till censurens kompetens”.³⁰ Videons etablering innebär att denna kompetens kringgicks, och att vi således i ett slag gick från en offentlig till en (potentiellt) privat konsumtion av våld i form av rörliga bilder, vilket kanske kan förklara varför den moraliska reaktionen på den nya visningssituationen blev så stark.³¹ Den moralpanik som följde i spåren av att debattprogrammet Studio S visade klipp från bland annat Tobe Hoopers *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) är idag legendarisk, men kan kanske förklaras av att videon tillät en privat konsumtion av visuellt våld som tidigare inte varit möjlig. Även om det är lätt att glömma idag rymmer ju som sagt inte minst litteraturhistorien en mängd exempel på att just den privata läsningen varit föremål för liknande reaktioner.³²

Genom hela denna historia av hur fiktivt våld i ständigt nya mediepermutationer blir föremål för debatt löper en röd tråd: föreställningen att den fiktiva våldsskildringen på något sätt måste sägas vara så intensiv att den via det intryck den gör på konsumenten tar steget över från fiktion till verklighet. I denna boks inledning har vi redan sett att hjärnforskarna från Karolinska institutet menade sig kunna slå fast att våldsamma datorspel ”ökar sannolikheten för aggressivt beteende”. De fick snabbt eldunderstöd av andra debattörer som uttryckte sig än mer drastiskt: ”En för oss främmande människosyn och människovärde kan utvecklas genom spelandet där ingen förlåtelse, försoning eller barmhärtighet får plats utan tvärtom avtrubbas”, menade Anders Törnvall, professor emeritus i interkulturell kommunikation, i ett inlägg i *Östgöta Correspondenten* där han också förklarade att dataspelkonstruktörerna ”i sina laboratorier är minst lika farliga som knarkproducenter och knarkhandlare”.³³ Samma tankefigur har återkommit åtminstone sedan 1700-talet. Visserligen var den realistiska roman som då växte fram ofta starkt moralistisk till sin tendens, men moralen inpräntades regelmässigt genom att porträttera dygdens motsats. Daniel Defoe gick rentav så långt att han i *Moll Flanders* framställde en hjältinga som vann framgång i livet utan att vara ett moraliskt föredöme, vilket väckte anstöt hos många. Samuel Johnson, en av samtidens främsta kritiker, varnade till exempel för att fiktionen kunde framkalla ett omoraliskt beteende hos läsaren genom dess förmåga

att "take possession of the memory by a kind of violence, and produce effects almost without the intervention of the will". Särskilt utsatta för detta våldsamma inflytande var enligt Johnson "the young, the ignorant, and the idle", varför "care ought to be taken that, when the choice is unrestrained, the best examples only should be exhibited; and that which is likely to operate so strongly, should not be mischievous or uncertain in its effects".³⁴

Johnsons ord vilar på föreställningen att fiktionen i någon bemärkelse äger en direkt inverkan på verkligheten. När Sverige 1911 som första land i världen beslutade sig för att införa en statlig förhandsgranskning av biografifilmen var det just denna föreställning som låg bakom beslutet. Eller som Harström sammanfattar den dåtida filmpolitiska debatten: "Det finns god film men utvecklingen går mot allt rårare innehåll som framförallt befaras orsaka psykisk skada och felaktig uppfostran där risk för brottslig verksamhet är påtaglig". Visserligen förnekades att film *orsakar* ungdomsbrottslighet, "men negativ påverkan, i form av förråande handlingar tycks stå utom allt tvivel".³⁵ Trots att inställningen såväl till filmmediet som till statlig censur förändrats påtagligt under nittonhundratalet är denna övertygelse om att film genom sitt inflytande på åskådaren riskerar att så att säga kliva över i verkligheten så stark att den återkommer närmast oförändrad sjuttio år senare, om än med den skillnaden att den nu gör anspråk på att vara baserad på vetenskaplig grund. I Kulturutskottets yttrande över proposition 1980/81:176 med förslag till lagstiftning mot viss spridning av videogram med våldsinslag, hette det således att: "Det är numera oomtvistat att underhållningsvåld har skadeverkningar, främst på barn och ungdom, och måste bemötas utifrån utvecklingen mot ökad aggressivitet och brutalitet i samhället. [...] Stora risker kan föreligga för att barn och ungdom drabbas av psykiska skador [av att se våldsfilm]. Likaså kan våldsskildringar tjäna som dåliga, förledande exempel framför allt för individer med labil läggning".³⁶

Forskning om fiktionsvåld: text och affekt

Som vi sett ovan har det under lång tid funnits en samstämmighet om att vi påverkas av fiktionsvåld, men samtidigt har åsikterna om *hur* vi påverkas av detta våld gått isär. Forskningen kring fiktivt medieviolens kan

som sagt lite schematiskt delas in i två huvudinriktningar: påverkansstudier, för vilka den centrala frågan är vilket inflytande medieväldet har på samhället, och kulturstudier, som betraktar medieväldet som en av en lång rad olika typer av kulturellt konstruerade texter, och intresserar sig för vilket kulturellt arbete medieväldet utför snarare än vilken påverkan det har.³⁷ Som Cecilia von Feilitzen betonar bör de ofta starkt divergerande bilder av medieväldet som ges inom dessa två skolbildningar ses som en konsekvens såväl av de olika metodologier de gör bruk av, som av de olika frågor de ställer till materialet. Detta behöver förstås inte vara problematiskt i sig – tvärtom menar exempelvis von Feilitzen att detta faktum snarare rättfärdigar en mängd olika sätt att ta sig an ämnet.³⁸ Men som vi redan sett är forskare inom de två skolbildningarna själva inte särskilt benägna att se skolorna som komplementär, utan tenderar snarare att uttryckligen ifrågasätta validiteten i motpartens resultat. Den kritik som KI-forskarna riktade mot Medierådets rapport om effekterna av våldsamma datorspel (se inledningen) kan tjäna som ett exempel på detta, liksom, från motståndarsidan, studier som David Gauntletts ”Ten things wrong with the ‘effects model’”, eller för all del den kritiserade rapporten från Medierådet som sådan, vilken indirekt avfärdar den typ av forskning som KI-forskarna ägnar sig åt som meningslös.

Föreställningen om att massmedierna utövar en direkt påverkan på allmänheten artikulerades redan under 1920-talet i form av kommunikationsforskaren Harold Dwight Lasswells så kallade ”hypodermic needle theory”, som gör gällande att ”an isolated media message is capable of functioning in the manner of a virus that is injected’ into the psyche of the isolated, and hence susceptible, individual viewer or listener”.³⁹ Denna syn på masskommunikativa diskurser som ett slags socialt virus avfärdas vanligtvis, inte utan grund, som naiv av forskare skolade i en hermeneutisk tradition. Redan en skissartad historisk överblick av det slag som tillhandahållits ovan gör ju uppenbart att den samhälleliga oron för fiktionsväldets konsekvenser kontinuerligt förskjutits från gamla till nya medier. Därtill är det uppenbart att kritiken av fiktionsväld rymmer ett slags värdering: de fiktioner som kritiserats tillhör vanligtvis en masskultur som associeras med cynisk kommersiell spekulation, medan fiktionsväld i den grad det förekommer i fiktioner med högre konstnärliga anspråk inte betraktas som lika farligt.

Föga förvånande är en vanlig invändning mot påverkansforskningen

att också populärkulturella berättelser äger en estetisk dimension varför de inte kan förstås med mindre än att de tolkas.⁴⁰ Därmed betraktar man dem alltså som ett slags *text*, vilket får till följd att man hela tiden tvingas fokusera på samspelet mellan användaren (eller läsaren) och det studerade objektet, och inte lika enkelt kan anta att det är frågan om att användaren ensidigt påverkas av detta objekt. Inom humaniora och samhällsvetenskap har det idag blivit så vanligt att närma sig kulturella diskurser som ”texter” att termen lika ofta används för att beteckna visuella diskurser som film och TV-serier som verbala texter. Den textuella vändningens oförnekliga produktivitet till trots har textualitetstanken på senare tid likafullt kritiserats för att inte tillräckligt uppmärksamma den affektiva dimension som konsumtionen av kulturella texter aktualiserar.⁴¹ Utifrån ett sådant affektivt perspektiv har man bland annat ifrågasatt hur



The Texas Chainsaw Massacre (Tobe Hooper, 1974), eller *Motorsågs-massakern*, skapade stor oro när debattprogrammet *Studio S* visade klipp från filmen i en nu legendarisk debatt om videovåld i december 1980. Debatten om våldets skadlighet var alltså direkt förknippad med ett nytt medium.

rättvisande det är att karaktärisera all användning av kulturella texter som ”läsningar”, samtidigt som man understrukt att konsumtionen av masskulturella diskurser som såpoppor, datorspel och pornografi inte kan betecknas som passiv.⁴² Affektkritiker tenderer att vara mindre intresserade av vad texter betyder än av hur de används. Det ter sig också rimligt att tala om *användare* snarare än läsare av kulturella diskurser, även om det bör betonas att tillskrivandet av meningar till texter förblir ett viktigt sätt på vilket de används.

Vill man inta ett slags medierande position mellan ett textuellt och ett affektivt sätt att närma sig kulturella diskurser – vilket vi i denna bok söker göra – kan man med fördel betona vikten av att studera dessa inom ramen för specifika situationer. I den amerikanske retorikern Kenneth Burkes anda utgår man då ifrån att ”imaginative works are answers to questions posed by the situation in which they arose”.⁴³ Man bör därtill också ta hänsyn till att den diskursiva situationen ifråga alltid redan är medialiserad, vilket inte minst medieteoretiker betonat.⁴⁴ Rent konkret innebär det att de frågor som ställs av situationen inte bara stammar ur den sociala och historiska kontext som omger diskursen, utan också ur själva mediet för diskursens framställning. De flesta av oss skulle säkert själva villigt vittna om att det är en helt annan sak att se en film på bio än att se en film på TV, video, eller DVD. Ofta föreställer vi oss att skillnaden ligger i själva mediets särart, och i viss utsträckning är det förstås så. Biosalongens stora bild projiceras i en mörk sal med bra ljud och ger ett annat intryck än TV-bildens eller dataskärmens återgivning av samma film. Men dessa rent tekniska skillnader är knappast den viktigaste förklaringen till att vår upplevelse av film kan bli så mycket starkare när vi ser den på bio än hemma. Det bör betänkas att också filmtittande i olika hemsituationer kan skilja sig åt markant. Det är till exempel stor skillnad på att se en film tillsammans med andra och att se den helt själv, och det spelar vidare stor roll vilka de andra är man ser filmen med. Debattinlägg som hävdar fiktionsvåldets skadlighet uppammar gärna bilden av att den mest fördärvliga åskådarsituationen är den där en konsument ensam tar del av våldsamma bilder – det är så att säga schablonen för vad vi kunde kalla pornografisk konsumtion av våld. Den ensamma åskådaren, tänker man sig gärna, kan liksom den masturberande porrkonsumenten fritt låta sig upphetsas av våldet, och behöver inte hålla sin destruktiva upphetsning i schack för att inte bryta med några sociala koder. Alternativt tänker man sig att den solitära åskådaren är särskilt benägen att bli traumatiserad av fiktiva våldsskildringar.

Man kan dock med fog hävda att den åskådarposition som instiftas av biosalongens kollektiva filmvisning leder till en långt mer intensiv upplevelse än vad som är fallet när man ser på våld eller sex själv: just erfarenheten av att se dessa saker utspela sig tillsammans med andra ger bilderna en större intensitet. Man kan visserligen hävda – som jag gjort i andra sammanhang – att det ensamma tittandet tillåter oss att inta en

masturberande position som är omöjlig i större sociala visningskontexter, men det gör det också möjligt för oss att distansera oss från det vi beskådar på ett helt annat sätt än när andra också ser samma material. I biosalongens mörker ser jag inte bara en film, jag erfar också att min blick beskådas av de andra biobesökarnas. Denna erfarenhet kan vara mer eller mindre medveten, men den utgör en central komponent av biobesöket. Att se film på bio är alltså en aktivitet som är socialt överkodad i långt högre grad än att se film i hemmet, som i viss bemärkelse kan vara en rent privat aktivitet.⁴⁵

Det torde alltså vara riktigt att säga att bedömningar av vad som är att se som välmotiverat, respektive överflödigt, eller skadligt fiktivt våld, har lika mycket att göra med icke-textuella omständigheter som medium, genre, och publik som med det representerade våldet som sådant. Vill man göra reda för det fiktiva våldets funktion räcker det därför inte med att se det som en text bland andra som vi har att tolka; istället måste vi också beakta vilket sammanhang texten ifråga ingår i, och således göra hela denna textuella situation till föremål för analys. I den mån man frågar efter vad en given text betyder gör man således klokt i att fråga också vem som använder den, i vilket sammanhang, och i vilket syfte, samt att därtill beakta hur texten ifråga medieras, hur det aktuella mediet påverkar det sätt texten används på, och slutligen, hur detta påverkar sociala föreställningar om hur texten används.

Fiktionens diskursiva register: konst, underhållning, pornografi

En avgörande faktor för hur vi ser på texter är den idag sedan länge vedertagna uppdelningen av kulturen i högkultur och lågkultur.⁴⁶ Hög- eller finkulturen har regelmässigt framställts som karaktärsdanande, samhällsbygglig, och eftersträvansvärd i största allmänhet, medan låg- eller masskulturen framställts som karaktärsnedbrytande, eskapistisk, och allmänt förkastlig. Distinktionen har inte utan anledning kritiserats för att vara normativ, och för att inte i tillräckligt hög grad erkänna den så kallade lågkulturens komplexitet.⁴⁷ Vidare är det, som Ulf Boëthius poängterade redan för tjugo år sedan, idag svårt för att inte säga omöjligt att avgöra var och hur gränsen mellan låg- och högkultur egentligen ska dras: "Det råder i det senmoderna samhället inte längre någon självklar

konsensus om de kulturella hierarkierna”.⁴⁸ Men trots att distinktionen är ifrågasatt och i praktiken i hög grad kommit att suddas ut är det svårt att bestrida att den fortfarande är operativ. Så avslutar till exempel Pierre Bourdieu sitt stora arbete om den kulturella distinktionens sociologiska grundval, *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979), med att likafullt intyga högkulturen sin lojalitet.

Det finns emellertid skäl att vara kritisk mot uppdelningen av kulturen i hög- respektive lågkultur av andra anledningar än att den vilar på ofta förbisedda sociala faktorer och uppvärderar vissa typer av kulturella uttryck på bekostnad av andra. För det första är det uppenbart att uppdelningen i praktiken inte alls är lika tydlig som den är i teorin – så talar exempelvis Andreas Huyssen med rätta om en dold dialektik mellan avantgardet, som ju så att säga utgör högkulturens spjutspets, och masskulturen, och Matei Calinescu räknar kitsch som ett sätt bland andra för den förmodat högkulturella modernismen att manifesteras sig.⁴⁹

På ett mer principiellt plan kan man dessutom fråga sig – vilket vi med denna bok gör – om inte distinktionen mellan finkultur och masskultur i själva verket förutsätter skapandet av en tredje kategori som inte erkänns inom någon av sfärerna, men likafullt är konstitutiv för distinktionen som sådan. Oavsett om denna tes är empiriskt hållbar, torde beskrivningen av den fiktiva våldsskildringens situationella komplexitet väsentligt kunna underlättas om man istället för att diskutera fenomenet i termer av en hierarkisk uppdelning av kulturen i hög och låg, talar om tre olika diskursiva register i vilka fiktivt våld tenderar att klassificeras: socialt sanktionerad *konst*, socialt accepterad *underhållning*, och slutligen ett register som visserligen oftast tolereras socialt men som likafullt tenderar att förklaras moraliskt förkastligt, nämligen *pornografi*.⁵⁰ Detta sistnämnda begrepp används här inte i första hand i smal bemärkelse, det vill säga, som beteckning för en specifik genre som utmärks av att vara sexuell explicit och vars primära syfte är att skapa sexuell upphetsning. När man talar om pornografi som ett diskursivt register är det istället pornografi i den utvidgade, pejorativa mening som begreppet ofta ges i praktiken som utgör utgångspunkten.⁵¹

Eftersom denna bok också behandlar generisk pornografi är en viss otydlighet ofrånkomlig. Vi har dock medvetet valt att inte programmatiskt annonsera om det är pornografi i generisk eller diskursiv bemärkelse som avses i ett givet sammanhang, utan att överlåta på läsaren att själv

avgöra vad som verkar rimligt. Sammanblandning är nämligen konstitutiv för begreppet som sådant. Som framgår av sådana neologismer som "pornography of death", "torture porn", och "pornography of violence" kommer pornografi i denna utvidgade mening ofta att bli synonymt med det anti-estetiska som sådant.⁵² Visserligen är det uppenbart att publikationer som *Playboy* eller *Penthouse* likväl som filmer från det svenskägda porrbolaget Private genomsyras av vad man i bred bemärkelse kan tala om som en estetik: en tydlig föreställning om vad som utgör det sköna. Men i dessa liksom i andra pornografiska alster tjänar denna "estetik" snarare som en retorik med anti-estetiska syften: målet är inte den sublima betraktelse som överskrider det sköna, utan fysisk upphetsning. Därför kan Stephen Marcus hävda att pornografi är, "by nature, anti-literature, and anti-art:" pornografin saknar den intellektuella dimension som är nödvändig för att vi ska kunna tala om konstnärlig form.⁵³ Det bör också påpekas att diskurser som genremässigt klassas som pornografi visserligen ofta sammanfaller med det pornografiska registret, men att de inte behöver göra det. Så tillhör exempelvis såväl Georges Batailles *Ögats historia* som Pauline Réages *Berättelsen om O* tveklöst genren pornografi, samtidigt som de i kraft av att vara litterära klassiker diskursivt vanligtvis räknas till konstregistret.⁵⁴ Ett tydligt särdrag för diskurser som räknas till det pornografiska registret är att de sällan recenseras eller diskuteras i vanliga medier som dagstidningar och TV. Likafullt blir de ofta föremål för ett slags kultintresse – en omständighet som i sig signalerar att detta tredje register inte sällan ger upphov till ett affektivt engagemang som inte nödvändigtvis betraktas som samhällsupbyggligt.

Dessa tre diskursiva register – konst, underhållning, och pornografi – är förstås kulturella konstruktioner, varför synen på dem varierar såväl över tid som mellan olika samhällsgrupper och individer. Det vore därför kontraproduktivt att som forskare använda registren till att kategorisera de texter man studerar; tvärtom bör man ta fasta på registrens inneboende töjbarhet, och särskilt uppmärksamma hur en och samma text kan komma att glida från ett register till ett annat beroende på vilken typ av situation den placeras in i. Precis som Duchamps pissoar är en helt annan sak i museirummet än på herrtoaletten, kan en text som i ett sammanhang betraktas som underhållning i ett annat sammanhang uppfattas som konst, och i ytterligare ett annat som pornografi. Att sådana glidningar sker över tid kan lätt konstateras, men särskilt inom filmens

område är gränsen mellan finkultur och fulkultur ofta påtagligt vag redan från början.⁵⁵

Men detta innebär inte att det inte går att fastställa generella kriterier för vilka drag som kan sägas associeras med respektive register. De diskurser som uppfyller våra kulturella kriterier för konst brukar vara utformade på så sätt att de avkräver betraktaren ett visst mått av självreflektion. Ställda inför ett konstverk, tänker vi oss gärna, fylls vi inte bara med känslor, utan tvingas också fråga oss varifrån känslorna kommer. Inom konstregistret uppmuntras vi kort sagt att regelmässigt översätta den affektiva påverkan som den konstnärliga texten utövar på oss till en tolkning. Tolkningen kan förvisso vara mer eller mindre välartikulerad: poängen är att vår föreställning om vad ”konst” är implicit inbegriper någon form av estetisk distansering från det betraktade objektet vilket gör att konst per definition rymmer en intellektuell dimension. Att denna intellektuella dimension i konsten tar ett affektivt uttryck hör till konstregistrets paradoxer: det är just genom att sublimeras intellektuellt innehåll till affekt, det vill säga till direkt given estetisk erfarenhet, som konst vinner sin intellektuella legitimitet.

Vad gäller texter i det pornografiska registret är förhållandet närmast det motsatta: de tenderer att vara konstruerade i syfte att maximera textens affektiva inverkan genom att utplåna eller upphäva möjligheten till självreflektion. I filmer som Umberto Lenzis *Cannibal Ferox* (1981) eller böcker som Eric Encks och Adam Hubers roman *Snuff* (2008) är våldet spektakulärt men till synes utan djupare innebörd eller social betydelse – ett självändamål. Även om det inte existerar några absoluta kriterier varmed det pornografiska registret låter sig avskiljas från de två andra är det inte svårt att lista typiska drag hos texter som vanligtvis associeras med det pornografiska registret: karaktärerna som uppträder tenderar att vara platta och endimensionella; intrigerna är svaga, repetitiva och/eller episodiska; produktionsprocessen är snabb och framställningskostnaderna relativt låga. För att upprätthålla användarnas intresse förlitar sig texter i det pornografiska registret istället oftast på ett slags chockestetik som bygger på ymniga inslag av sex och våld, ofta i kombination. Föga förvånande avfärdas texter i detta register ofta i svepande termer som spekulativa, och registret som sådant beskrivs som sagt inte sällan som ett slags antites till konstens försonande kvaliteter.

Underhållningsregistret, slutligen, utgör lite tillspetsat ett slags med-

1 NJUTNING OCH AVSKY

elväg mellan dessa två extremer: det är, så att säga, besmittat av det pornografiska registrets spekulativa natur, men bibehåller likafullt tillräckligt mycket av konstens försonande drag för att diskuteras och uppskattas offentligt. Annorlunda uttryckt är det våld som uppträder inom underhåll-



Hur vi uppfattar fiktionsvåld beror också på om det förpackas som konst eller underhållning. En och samma text kan presenteras på mycket olika sätt, vilket inte minst mottagandet av Edgar Allan Poes berättelser påminner oss om.

ningens register så tydligt kodat att vi vare sig behöver ifrågasätta dess narrativa funktion (som i det pornografiska registret) eller dess affektiva attraktion (som i konstregistret).

Huruvida det avbildade våldet kommer att betraktas som acceptabelt (eller konstnärligt välmotiverat) eller alltför långtgående beror på en lång rad olika faktorer, av extranarrativ (produktionskostnader och distributionskanaler, till exempel) såväl som intranarrativ karaktär (till exempel mängden våld och hur pass grafiskt det återges, liksom hur det relateras till intrigen). Vi vet av erfarenhet att underhållningsregistret är särskilt benäget att så att säga naturalisera våldsskildringen, det vill säga, att få våldet att framstå som narrativt välmotiverat och funktionellt lättbegripligt (och därmed acceptabelt) genom att tydligt spela ut våld som kodats som gott mot våld som kodats som ont. Genom att ifrågasätta eller rent av omförhandla sådana distinktioner mellan bra och dåligt våld, kan konst ofta sägas kritisera underhållningsvåldets naturaliserade status. Mycket som klassas som konst kan visserligen sägas upprepa naturaliseringen av

våldet på en så att säga högre nivå, där våldsskildringen rättfärdigas genom en mer komplex moralisk analys. Men så finns förstås också konst som helt tycks kringgå frågor om moral – symptomatiskt nog har just sådana arbeten ofta kritiserats för att vara pornografiska.

Denna omständighet understryker att de tre register vi talar om som sagt är töjbara kategorier, men den antyder också att det finns en viss inneboende släktskap mellan radikala konstnärliga uttryck och pornografi. Detta kan möjligen förklara varför reaktionen mot pornografi ofta är så fientlig, liksom varför provokativ konst gärna avfärdas som pornografi av dem som tycker illa om den, som när Mats Dagerlind på webb-sajten Avpixlat raljerande talar om hur "Elisabeth Ohlson Wallins Ecce Homo-pornografiska provokation mot kristendomen" betraktades som "stor konst" av "kulturvästern".⁵⁶ Genom att öppna för möjligheten att vårt intresse för våld, liksom vårt intresse för sex, inte i första hand tjänar en socialt konstituerande moral utan tvärtom utgör ett imaginärt brott mot det sociala fördraget utgör pornografi (i diskursiv bemärkelse av synonym för det "icke-estetiska") ett hot mot den ideologiska naturaliseringen av våld. Eftersom det sociala fördraget nominellt stipulerar att fantasin är fri, kan man inte straffas för att man fantiserar om att bryta mot det. Men kunde det visas – eller antas – att brottet inte bara är inbillning, utan också en verklig överträdelse, skulle det naturligtvis vara en annan sak. Här blir det genast tydligare vari lockelsen med föreställningen att fiktivt våld kan utöva ett direkt inflytande på verkligheten ligger. Detta påstående är i själva verket en strategi syftande till att underställa konsten ett moraliskt imperativ som hävdar att fantasier inte kan njutas utan att det får sociala konsekvenser. För kan man anta att konsumtion av fiktivt våld leder till produktion av faktiskt våld, så vinner man inte bara ett argument för att begränsa konstens frihet, utan också ett argument för konstens betydelse: just för att konst äger en direkt inverkan på verkligheten blir det viktigt att skilja mellan god och dålig konst, uppbygglig konst och fördärvande pornografi. Så vinner man samtidigt en metod att på ideologisk väg så att säga naturalisera fiktionsvåld: det våld som enkelt låter sig kategoriseras i termer av ont eller gott framstår som socialt acceptabelt helt enkelt i kraft av sin egen genomskinlighet, medan det våld som undflyr sådana enkla kategorier framstår som mer problematiskt.

Sammanfattning

Som framhållits redan i denna boks inledning hävdas det ofta att samhället blivit våldsammare till följd av den ökande mängden medievåld under de senaste tre eller fyra decennierna, trots att de undersökningar som gjorts indikerar att samhället i stort blir allt mindre våldsamt.⁵⁷ Att tidningarna likafullt fylls med rubriker om mord och misshandel kan i sig ses som en indikation på att toleransen inför faktiskt våld minskat markant. Vad detta beror på är givetvis en öppen fråga. Samtidigt visar andra studier som sagt att de flesta människor, oberoende av vad som faktiskt är fallet, *tror* att medievåld har en negativ effekt på dess konsumenter, särskilt på ungdomar och barn.⁵⁸

Dessa omständigheter gör tydligt att det knappast är fruktbart att hävda att det föreligger ett självklart samband mellan fiktiva våldsskildringar och faktiskt våld. Å andra sidan har jag ovan sökt visa att man inte för den skull enkelt kan avvisa föreställningen att det föreligger ett sådant samband. Denna föreställning påminner oss nämligen om att estetiska diskurser ofrånkomligen rymmer också en moralisk dimension, vars verklighet inte kan förnekas med mindre än att vi gör oss blinda för att fiktionens verkningskraft stammar ur det faktum att den alltid bryter in i verkligheten genom att involvera dem som tar del av den i de mer eller mindre fantastiska scenarier som erbjuds.

Ovan har jag också föreslagit att den mest angelägna frågan att ställa till en fiktionstext vare sig är vad den betyder eller hur den påverkar oss, utan hur den söker involvera oss i dess narrativa universum. Tilltalar fiktionen oss i egenskap av individer, i egenskap av tillhöriga en specifik grupp som känner igen ett redan på förhand välkänt narrativt mönster, eller som vem som helst som hetsar upp sig över spektakulära effekter? Talar fiktionen till oss som konst, underhållning, eller pornografi? Och i vilken utsträckning beror det i så fall på fiktionen som sådan, och i vilken utsträckning beror det på andra förhållanden, som vår erfarenhet av mediet ifråga, och vår öppenhet för berättande generellt?

Ta *A Clockwork Orange*: Mary Whitehouse behövde inte ens se den i dess helhet för att tycka sig förstå att den inte var annat än depraverat snusk. Andra tyckte sig i historien se en visserligen tekniskt briljant men ändå tämligen banal uppprepning av en klassisk kamp mellan gott och ont,

eller möjligen mellan natur och kultur, eller mellan individ och stat. En sådan förklaringsmodell kan förstås lika gärna resultera i att filmen prisas som att den kritiseras, men den förblir i allt väsentlig evaluerande. Ytterligare andra intog redan tidigt ett tredje, mer öppet förhållningssätt till filmen. Istället för att uttryckligen eller underförstått slå fast dess kvalitet, sågs filmen utifrån detta perspektiv närmast som något av en gåta: varför tycker jag (inte) om det fiktiva scenario jag presenteras för? Exakt hur gåtan formulerats har förstås varierat och spelar i sammanhanget mindre roll. Det väsentliga är att ett sådant förhållningssätt artikulerar filmen på ett sådant sätt att det tvingar fram en viss typ av aktivitet hos dess brukare.

Som jag inledningsvis poängterade berodde mottagandet av Kubricks film mindre på hur filmen som sådan är beskaffad, än på vilket sätt den togs i bruk av dem som yttrade sig om den. Jag har vidare föreslagit att de olika sätten att bruka filmen med fördel låter sig beskrivas i termer av tre distinkta register, vilka har det gemensamt att de inte bara involverar filmen i sig, utan i lika hög grad säger oss något om hur brukaren ifråga njuter av den. I det pornografiska registret registreras den egna njutningen (eller avskyn) närmast som en rent kroppslig reflex vars innebörd framstår som omedelbar och omisskännlig, och just därför som någonting vi egentligen inte behöver orda mer över. I underhållningsregistret neutraliseras njutningen genom att infogas i en ideologi som uttrycks i form av redan kända berättelsemönster. I konstregistret, slutligen, kommer njutningen inte så mycket att neutraliseras som att uttänjas eller upphävas. Genom att behandlas som en gåta snarare än som ett svar, undviker man att njutningen omgående fixeras. Istället för att njuta med kroppen, eller via den medierade kroppslighet vi kallar moral, njuter man då av att förvandla den egna erfarenheten av det konstnärliga objektet till en intellektuell process, som potentiellt kan sträckas ut i det oändliga, eller åtminstone så länge man vägrar att återföra den till något kroppsligt.⁵⁹

De tre register vi talat om ovan – konst, underhållning, och pornografi – kan alltså vart och ett sägas kodifiera olika föreställningar om hur registret ifråga adresserar användarens subjekt, det vill säga hur användaren definieras ideologiskt i förhållande till registret. Kodifieringen är som sagt socialt konstituerad och kan därför ändras över tid och rum, men detta hindrar inte att den i många avseenden kan sägas sammanfalla med hur människor faktiskt upplever olika typer av diskurser. Att registren är att se som kulturella konstruktioner innebär alltså inte att de inte

i vid mening avspeglar – eller kanske snarare: sätter ramarna för – hur vi upplever olika typer av kulturella artefakter. Gränserna mellan registren är förstås inte på något vis absoluta. Så är det snarare regel än undantag att underhållningsregistrets kritiska genre *par excellence* – recensioner – rymmer relativt sofistikerade kritiska resonemang, vilka så att säga drar in konstregistret i underhållningsregistret. Omvänt är det likaså vanligt att vetenskapliga artiklar innehåller, och ibland rentav syftar till, rena värdeomdömen, vilket alltså på motsvarande sätt påminner oss om att konstregistret på intet vis är frikopplat från underhållningsregistret.

Men just eftersom registren inte är en gång för alla fixerade utan i högsta grad töjbara kategorier som påverkas av hur vi tar kulturella diskurser i bruk har vi all anledning att reflektera över de komplexa processer varigenom de konstrueras, och inte minst, över vår egen position i dessa processer. Är vi fastlåsta i en brukarposition lik den Alex tvingas inta i *A Clockwork Orange*, och därmed underkastade de ideologiska diktat som konstrueras av andra? Eller står vi fria att själva utforma vår förståelse av vad som ligger i begrepp som ”stor konst” respektive ”underhållning”, så att Rossinis Ouvertyr till *Wilhelm Tell* kan förstås i termer av gruppsex, och ”Singin’ in the Rain” lika gärna kan kopplas samman med ett brutalt övergrepp som med Gene Kellys sprudlande dans?

Där någonstans, i brytpunkten mellan fiktionsvåldets narrativa funktion och dess ambivalenta attraktion för oss som brukare, tar kapitlen som följer vid.

Noter kapitel ett

1. Jackson Burgess, "A Clockwork Orange by Stanley Kubrick. Review", *Film Quarterly* 25.3 (Spring, 1972), 33–36, 35.
2. *The Sun*, 1/6 1972; citerat efter Christan Bugge, "The Clockwork Controversy", The Kubrick Site, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0012.html>. Mitt referat av mottagandet av *A Clockwork Orange* i Storbritannien bygger om inte annat anges på Bugge, samt Janet Staiger "The Cultural Productions of *A Clockwork Orange*", i *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* (New York: New York UP, 2000), 93–124.
3. *The Daily Mail* 24/8 1973.
4. *Brighton Evening Argus* 2/9 1973.
5. Citatet från Whitehouse, *The Daily Mail* 24/8 1973; citerat efter Bugge.
6. Burgess, 33.
7. Pauline Kael, "Stanley Strangelove", *The New Yorker* January 1972.
8. Beverly Walker, "From Novel to Film: Kubrick's *A Clockwork Orange*", *Women and Film* 2 (1972): 4–10, 4.
9. Se exempelvis urvalet i Ben Thompson (red.), *Ban This Filth! Letters from the Mary Whitehouse Archive* (London: Faber and Faber, 2012).
10. För mer utförliga diskussioner av censurens framväxt och funktion, se exempelvis Richard Dutton, *Licensing, Censorship and Authorship in Early Modern England: Bugge's words* (Basingstoke: Palgrave, 2000); Joan DeJean, *The Reinvention of Obscenity: Sex, Lies and Tabloids in Early Modern France* (Chicago: University of Chicago Press, 2002); Lee Grieveson, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America* (Berkeley: University of California Press, 2004); Richard S. Randall, *Censorship of the Movies: The Social and Political Control of a Mass Medium* (Madison: University of Wisconsin Press, 1968); Ira H. Carmen, *Movies, Censorship, and the Law* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966); och *Censur och tryckfrihet: farliga skrifter i Sverige 1522–1954*, förtecknade av Bengt och Agneta Åhlén (medarbetare: Lillemor Widgren Matlack) (Stockholm: Ordfront, 2003).
11. Michel Foucault, *Sexualitetens historia. Bd 1, Viljan att veta*, öv. Britta Gröndahl, bearbetad och fackgranskad av Per Magnus Johansson (Göteborg: Daidalos, 2002).
12. Se M. J. D. Roberts, *Making English Morals: Voluntary Association And Moral Reform In England, 1787–1886* (Cambridge: Cambridge UP, 2004).
13. Paul D. Buchanan, *The American Women's Rights Movement: A Chronology of Events and of Opportunities from 1600 to 2008* (Boston: Branden Books, 2009), 75.
14. Citerat efter Herbert N. Foerstel, *Banned in the Media: A Reference Guide to Censorship in the Press, Motion Pictures, Broadcasting, and the Internet* (Westport: Greenwood, 1998), 12–13. Referatet i stycket bygger på samma källa.
15. Foerstel, *Banned in the Media*, 15.
16. För framväxten av medborgarsällskap, se Nicola Beisel, *Imperiled Innocents: Anthony Comstock and Family Reproduction in Victorian America* (Princeton: Princeton UP, 1997), samt Roberts, *Making English Morals*. För omsorgen om "den Unge Personen", se Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture* (New York: Viking, 1987).

17. Gilbert Keith Chesterton, "A Defence of Penny Dreadfuls", i *The Defendant* (1901): "It is the custom, particularly among magistrates, to attribute half the crimes of the Metropolis to cheap novelettes" (11). Chesterton påpekar vidare att denna attityd bygger på "the theory that the tone of the mass of boys' novelettes is criminal and degraded, appealing to low cupidity and low cruelty", en föreställning Chesterton avfärdar som "rubbish" (12).
18. Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* (New York: Vintage, 1975; 1994 edition), 31.
19. Foerstel, *Banned in the Media*, 18.
20. Tom Pollard, *Sex and Violence: The Hollywood Censorship Wars* (Boulder: Paradigm, 2009), 186.
21. Bruce A. Austin, "The Movie Rating System" i *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences* (Belmont: Wadsworth Publishing, 1989), 106–116.
22. För censurhistoriken på filmens område i Sverige se Björn Harström, *Vad vi inte får se: 100 år av censurpolitik* (Stockholm: Stockholms universitet, 2009); och Richard Lagercrantz (red.), *Kontroll, granskning och censur av film: en nordisk inventering (med utblickar även mot andra länder)* (Stockholm: Vårdsskildringsrådet, 1993). För motsvarande historia i Storbritannien, se James C. Robertson, *The Hidden Cinema: British Film Censorship in Action, 1913–1975* (London: Routledge, 1989).
23. Wertham lägger fram sina teorier bland annat i *The Show of Violence* (Garden City: Doubleday och Co., 1949), samt *Seduction of the Innocent* (New York: Rinehart, 1954).
24. Se Amy Kiste Nyberg, *Seal of Approval: The History of the Comics Code* (Jackson: UP of Mississippi, 1998); samt David Hadju, *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008). Också i Sverige skapade serietidningarna debatt, och argumenten hämtades inte sällan från Wertham; se Klara Arnberg, "Serietidningspaniken 1952–1956", i Gustafsson och Arnberg, *Moralpanik och lågkultur*, 95–132.
25. Carol L. Tilley, "Seducing the Innocent: Fredric Wertham and the Falsifications That Helped Condemn Comics", *Information och Culture* 47.4 (2012): 383–413.
26. Bart Beaty, *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture* (Jackson: UP of Mississippi, 2005), 4.
27. Beaty, *Fredric Wertham*, 25. Uppgiften om Rosenbergs och Mannings syn på Wertham stammar från samma källa, 4.
28. Också Gustafsson och Arnberg, *Moralpanik och lågkultur*, betonar att det "är viktigt att ha respekt för och analysera de oroskänslor" som triggar så kallade moralpaniker, "snarare än att enbart fördöma dem som irrationella, överdrivna och oproportionerliga i efterhand" (16).
29. För Nick Carter debatten, se exempelvis Ulf Boëthius, *När Nick Carter drevs på flykten: kampen mot "smutslitteraturen" i Sverige 1908–1909* (Stockholm: Gidlund, 1989), och Ulf Boëthius, "Ungdomar, medier, och moraliska paniker", i Johan Fornäs, Ulf Boëthius, och Bo Reimer (red.), *Ungdomar i skilda sfärer* (Stockholm: Symposion, 1993).
30. Harström, *Vad vi inte får se*, 70.
31. Se exempelvis Harström, *Vad vi inte får se*, 82–90.
32. Se exempelvis Thomas Laqueur, *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation* (New York: Zone Books, 2003).

33. Anders Törnvall, "Aggression skapas av våldsamma datorspel", *Corren* 19/1 2012.
34. Citerat efter Christopher Lane, "The novel as immoral, anti-social force", i *The Cambridge History of the English Novel*, red. Robert L. Caserio och Clement Hawes (Cambridge: Cambridge UP, 2011).
35. Harström, *Vad vi inte får se*, 51, samt 52–3.
36. KrU 1980/81:8y, bilaga 1 i KU 1980/81: 28, 20 och 24. Citerat efter Harström, *Vad vi inte får se*, 87.
37. För påverkansstudier, se exempelvis Eric Uhlmann och Jane Swanson, "Exposure to Violent Video Games Increases Automatic Aggressiveness", *Journal of Adolescence* 27 (2004): 41–52; Louis H. Primavera och William G. Herron, "The Effect of Viewing Television Violence on Aggression", *International Journal of Instructional Media* 23.2 (1996): 137–150; samt L.R. Huesmann (red.), *Aggressive Behavior: Current Perspectives* (New York: Plenum, 1994); för kulturstudier se exempelvis John G. Cawelti, "Myths of Violence in American Popular Culture", *Critical Inquiry* 1.3 (1975): 521–541; Jerry Palmer, *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre* (London: Edward Arnold, 1978); Alain-Philippe Durand and Naomi Mandel (red.), *Novels of the Contemporary Extreme* (New York: Continuum, 2006).
38. Cecilia von Feilitzen, Michael Forsman och Keith Roe (red.), *Våld från alla håll: forskningsperspektiv på våld i rörliga bilder* (Stockholm: Symposium, 1993).
39. Harold Dwight Lasswell, *Propaganda Technique in the World War* (New York: Peter Smith, 1927), 22.
40. Robert C. Allen, *Speaking of Soap Operas* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985).
41. Se exempelvis Richard Dyer, *Only Entertainment* (London: Routledge, 1992), och Henry Jenkins, *The Wow Climax: Tracing the Emotional Impact of Popular Culture* (New York: New York UP, 2007).
42. Alan McKee (red.), *Beautiful Objects in Popular Culture* (Oxford: Blackwell, 2007).
43. Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (New York, 1957), 1.
44. Se exempelvis Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900* (Munich: Fink, 1985), samt Bolter och Grusin, *Remediation*.
45. Jfr. Magnus Ullén, "Medierade blickar. Om porr i olika medier", i *Bara för dig: pornografi, konsumtion, berättande* (Stockholm: Vertigo, 2009), 142–186.
46. Som Gustafsson och Arnberg framhåller är det riktigt att säga att "gränsen mellan det låga och höga har [...] tenderat att suddas ut [...] bara om mediet i sig har accepterats som konst" (181). "I och med att ett (mass)medium uppnår status som konst – oavsett om detta sedan uppfattas, diskuteras och brukas som fin- eller populärkultur – så är mediet i sig [...] mycket mer svåråtkomligt för generaliserande kritik i jämförelse med medier som alljämt uppfattas som kommersiella underhållningsprodukter" (182).
47. Pierre Bourdieus sociologiska analys av kulturens fält är i högsta grad instruktiv; se *La Distinction. Critique sociale du jugement* (Paris: Editions de minuit, 1979). Det akademiska studiet av den så kallade lågkulturen är idag så väletablerat att det gett upphov till ett eget akademiskt fält, *Cultural Studies*.
48. Ulf Boëthius, "Högt och lågt inom kulturen. Moderniseringsprocessen och de kultu-

rella hierarkierna”, i Johan Fornäs och Ulf Boëthius, *Ungdom och kulturell modernisering* (Stockholm: Symposium, 1994), 59–93, 91.

49. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana UP, 1986); samt Matei Calinescu *Modernitetens fem ansikten: modernism, avantgarde, dekadens, kitsch, postmodernism*, öv. Dan Shafran och Åke Nylinder (Ludvika: Dualis, 2000).

50. Att distinktionen här presenteras som heuristisk innebär inte att den saknar empirisk grund; i kapitel sex i denna bok ges mycket kortfattat en ansats till en historisk beskrivning av hur registren etableras som diskursiva praktiker.

51. Se Magnus Ullén, ”The Excess of Porn: Response to Julian Hanich”, *Jump Cut* 53 (2011).

52. De aktuella neologismerna kommer i tur och ordning från Geoffrey Gorer, ”The Pornography of Death”, i *Death, Grief, and Mourning* (New York: Anchor Books, 1965), 192–199; Evangelos Tzialiaz, ”Torture Porn and Surveillance Culture”, *Jump Cut* 52 (2010); samt slutligen Roger Scruton, ”Beauty and Desecration”, *City Journal* 19.2 (2009).

53. Steven Marcus, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, 2nd ed. (New York: New American Library, 1974 [1966]), 195. Jfr: ”The ideal pornographic novel, as everyone knows, would go on forever – it would have no ending. If it has no ending in the sense of completion or gratification, then it can have no form; and it is this confinement to the kind of form that art or literature must by nature take which is noxious to the idea of pornography” (195–96).

54. Som Elisabeth Ladenson noterar i *Dirt for Art's Sake: Books on Trial from Madame Bovary to Lolita* (Ithaca: Cornell UP, 2007) är det påfallande att ”even when apparently pornographic works [som *Fanny Hill* eller de Sades romaner] become classic categories of ‘pornography’ and ‘classic’ are still viewed as mutually exclusive” (222).

55. Se till exempel Hawkins, *Cutting-Edge*; samt Kate Egan, *Trash or Treasure: Censorship and the Changing Meanings of the Video Nasties* (Manchester: Manchester UP, 2007).

56. Mats Dagerlind, ”Stötande när jävig kulturrådsordförande beviljar sig själv statligt stöd”, *Avpixlat* 9/1 2013; (<http://avpixlat.info/2013/01/09/stotande-nar-javig-kulturradsordforande-beviljar-sig-sjalv-statligt-stod/>), kontrollerat 26/7 2014.

57. Freedman, *Media Violence and Its Effect on Aggression*.

58. Carlsson, *Våld och pornografi i medierna*. De flesta medieteoretiker är eniga om att denna tro saknar vetenskapligt stöd: se exempelvis Barker, ”The Newson Report”; Gauntlett, ”Ten Things Wrong with the ‘Effects Model’”; Todd Gitlin, ”Imagebusters: The Hollow Crusade Against TV Violence”, *The American Prospect* 16.4 (1994): 42–49; samt Dennis Howitt och Guy Cumberbatch, *Mass Media Violence and Society* (London: Elek, 1975).

59. Det är denna uttänjda njutning som Roland Barthes, konstregistrets förnämsta kritiker, har i åtanke när han talar om *jouissance*; se *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973); öv. Richard Miller, *The Pleasure of the Text*, tr. (New York: Hill and Wang, 1975). Barthes betydelse för den kritiska förståelsen av det slags diskursiv njutning jag talat om här kan knappast överdrivas. Här får jag nöja mig med att hänvisa till hur Erik van Ooijen i kapitel fem tar upp det centrala begreppet *punctum*, samt till min egen diskussion av begreppet: Magnus Ullén, ”The Situation of the Text: Erotic and Pornographic in Barthes’s *Camera Lucida*”, *Critical Quarterly* (kommande).

2 Filmvåld i rörelse

Hämnd som genreöverskridande och transkulturell drivkraft

Andreas Jacobsson

Liksom inom fiktionsvåldsforskningen i stort har forskningen om filmvåld länge dominerats av två motstridiga inriktningar: effektforskning (inriktad på att besvara frågan till vilken grad individer påverkas av att se på våldsfilm), respektive formalism (där istället visuell våldsetetik och kinetiska uttrycksformer analyserats som stilmässig utvecklingshistoria).¹ För såväl effektforskare som formalister framstår dock på tämligen vaga grunder våld ofta som en anomali i vardagen. En gemensam nämnare för båda dessa forskningsgrenar är att de utgår från föreställningen att såväl enskilda åskådare som olika publikers lever sina liv frånskilda från våld.² Filmer som framställer våldsamma händelser, även när dessa framstår som realistiska, förstås därmed som skilda från olika publikers vardags-erfarenheter. Att se våldet som frånvarande från verkliga erfarenhetsvärldar är en problematisk utgångspunkt som kan förklara såväl tonvikten på forskning om våldets negativa inverkan, som förekomsten av olika moralpaniker.³

Detta sätt att förstå våld leder till att man på ett klart och tydligt sätt kan etablera en moralisk skiljelinje där våld utgör en gräns mellan vad som är uppbyggligt och förkastligt. Eftersom våld är moraliskt ont behöver det bekämpas och undertryckas hos aggressiva individer och fortsatt hållas borta från den förment våldsfria vardagssfären. Inneboende samhällsliga ambivalenser som statligt sanktionerad rätt till våldsutövning komplicerar dock dessa ställningstaganden.

Denna samhällsliga ambivalens visar på att det moraliska tankemönstret i själva verket är kontextuellt och skiftande, även inom ett och samma samhälle. Än större vikt får kontexten när man vidgar synfältet och jämför hur det ser ut i olika kulturer. Frågan som uppstår är om det ens går att tänka sig ett ”normaltillstånd” där våld är självklart normbrytande? Samtidigt som det oftast finns rum för att förstå fiktion som just fiktion, kvarstår misstanken att audiovisuella våldsframställningar kan aktivera



Scen ur Gillo Pontecorvos *Slaget om Alger* (1966).

verkliga aggressioner, inte minst hos individer vars moraliska kompass av olika anledningar förväntas vara särskilt påverkbara, som hos barn och ungdomar.

Filmvåldets flytande gränser

På senare tid har några forskare problematiserat fokuseringen på etiska och estetiska frågeställningar och försökt finna nya vägar. Marco Abel (2009) inspireras av den franske filosofen Gilles Deleuze till att förskjuta fokus till vilka *affekter* som våld på film och i litteratur ger upphov till hos såväl åskådare och läsare.⁴ Abel argumenterar för att man inte ska stirra sig blind på det grafiska våldet som representation, utan betonar istället vikten av att uppmärksamma våldets *funktioner*.⁵

Att vidga diskussionen och tillföra en skiljelinje mellan våld som *representation* och våld som *framställning* är ett fruktbart sätt att öppna den intellektuella läsningen kring filmvåld. Lúcia Nagib diskuterar dessa två olika sätt att förstå film i sin bok *World Cinema and the Ethics of Rea-*

lism (2011). Nagib problematiserar idén om begreppet realism som representation.⁶ Istället för att analysera hur verklighetstrogen en film är finns det anledning att fundera över vilka idéer och känslor som aktiveras av den filmiska framställningen. Detta resonemang finner stöd i den växande film-filosofiska diskussionen inom samtida filmteori, som tar sin utgångspunkt i tankar som lagts fram av bland andra Deleuze, den amerikanske filmteoretikern D. N. Rodowick samt den franske filosofen Jacques Rancière.⁷

Inom denna filmfilosofiska diskussion lyfts även olika former av *rörelse* fram. Begreppet *rörelse* kan med fördel användas för att komma undan den låsta positionen vid verklighetstrogen representation och möjliggöra ett annat slags filmförståelse. Det handlar här om tankemässiga, känslomässiga, idémässiga och geografiska rörelser som aktiveras när film ses som framställning istället för representation. I denna artikel är det just sådana rörelsemönster som kommer utgöra grunden för filmanalyserna.

Den gemensamma nämnare som binder samman olika rörelsemönster i denna artikel är motivet *hämndvåld*. Våldsamma hämnare som ger igen för oförrätter har figurerat genom filmhistorien och de har haft framträdande roller inte minst under den så kallade videovåldseran och i allt från actionmättade asiatiska filmgenrer till amerikansk mainstreamfilm. Vidare återfinns hämnare också i mer konstnärligt ambitiösa alster. I de filmer som kommer att analyseras här fungerar hämnd som såväl narratologisk som moralisk drivkraft och fyller en logisk funktion för berättelsens framskridande. Hämnarnas våldsutövning fyller dessutom en transkulturell roll, som ett gränsöverskridande våld med stark attraktionskraft. Detta gör det fruktbart att förstå filmvåld utifrån ett världsfilmsperspektiv, som relativiserar det geografiska ursprunget, öppnar för analytiska perspektivskiften och bidrar till att synliggöra hur filmer inspirerar varandra över kulturella gränser.⁸ Att uppmärksamma filmvåldets transkulturella och genreöverskridande rörelsemönster tydliggör också att det råder en brist på kontextualisering inom filmforskningen om estetiska aspekter av audiovisuellt våld. Det finns därför anledning att vara mer öppen för hur olika filmkulturer har utvecklat sina egna våldstraditioner i dialog med andra filmkulturer och därmed undvika att låsa fast analysarbetet i en normerande form som utgår från tanken om nationella filmkulturer.

Istället för att isolera karaktäristiska drag eller verbundna funktioner vill jag i denna artikel fokusera olika former av *rörelse* som utmärkande

för det samtida audiovisuella filmvåldet. Det handlar om en geografisk rörelse där våld inte isoleras till enskilda kontexter, utan rör sig över såväl smak- som kulturgränser.⁹ Och det handlar om en filmhistorisk rörelse över tid och mellan olika filmgenrer, inte minst rörelsen från populära genrer till mer konstnärligt medvetna alster. Särskilt den senare rörelsen tilltar i takt med en ökad acceptans för våld i audiovisuella medier.

Dessa rörelser innebär omvandlingar och inspiration mellan olika filmkulturer, mellan olika filmhistoriska epoker och mellan olika film-skapare. Dessa rörelser är både estetiskt och finansiellt motiverade, vilket gör det svårt att sätta fingret på vad som utmärker det samtida filmvåldet och bidrar till att göra det till en intellektuell utmaning att kontextualisera våldsamma uttrycksformer. Ambitionen med denna artikel är att analysera hur dessa rörelser av filmvåld tar sig uttryck i några konstnärligt inriktade filmer från flera olika filmkulturer. Med konstnärlig film menas i detta sammanhang filmer där berättelserna framställs med en estetiskt medveten och seriös inramning.¹⁰ Grundtanken bakom analyserna är att det inom konstfilmens ramverk finns öppningar som legitimerar framställningar och återanvändningar av ett grafiskt våld, som i andra tidigare filmhistoriska kontexter har framstått som både spekulativt och fränstötande. I dessa filmer används våldet istället i mer intellektuellt utmanande berättelser, som bidrar med en metakritisk fördjupning av våldet och dess funktioner – till skillnad från mainstreamfilmens huvudsakliga användning av våld som underhållning.

I antologin *The New Extremism in Cinema* (2011) diskuteras ett samtida rörelsemönster av grafiskt våld och sex: från filmer i marginalen till seriösa konstnärliga och biografvisade alster av etablerade auteurs. Redaktörerna Tanya Horeck och Tina Kendall har samlat artiklar som tar avstamp i tanken att franska auteurs som Catherine Breillat, Claire Denis, Gaspar Noé och Bruno Dumont har bidragit till att flytta fram gränserna för visualisering av våld och sex. Med inspiration från denna franska våg har användningen av ”extrema” audiovisuella chockelement av grafiskt våld och sex börjat röra sig till filmer från andra europeiska filmkulturer. En grundtanke som författarna utgår från är att dessa filmer utmanar och problematiserar åskådarens möjliga positioner.¹¹ Den uppmärksamhet som författarna i antologin ägnar denna typ av film är i sig ett tecken på att den så kallade ”extrema filmen” eller ”extremvåldet”¹² har tagit steget in till såväl biografen som vardagsrummen och att det inte

längre är lika enkelt att skilja konstfilmen (eller auteurfilmen) från de filmtyper som tidigare har setts som garantier för extrema grafiska våldseruptioner.

Artikeln kommer att följa flera rörelsemönster och inleda med att titta närmare på hur ett antikolonialt motvåld etableras i filmisk form när en europeisk politisk auteurfilmare ger sig i kast med att filmatisera det algeriska befrielsekriget, för att sedan omvandlas i den politisk-didaktiska afrikanska filmen och så småningom utmana smak- och tabugränser i några afrikanska konstfilmer. Detta antikoloniala våld dyker sedan åter upp i omstöpt form under 1980-talet i postkoloniala europeiska genrer som beur-filmen. Med denna kultur- och kontextöverskridande rörelse följer en problematisering av kopplingen mellan våld och realism. I dessa postkoloniala europeiska genrebildningar ser man också hur grafiska våldsesestetiska uttrycksformer med rötter i populär- och exploitationengenrer återupptas i mer konstnärlig inramning.

Det rörelsemönster som avslutningsvis kommer att behandlas fokuserar hur det grafiska våldet varit en central komponent för att sprida olika asiatiska filmgenrer till publik i olika kulturkretsar. Här finner vi en än tydligare upplösning av grafiskt våld som kulturellt utmärkande markör – en upplösning av smakhierakier som kan såväl fascinera som avskräcka publik och kritiker och bidra till att öppna för kulturella och kontextuella tolkningsproblematiker.

Det antikoloniala befrielsevåldets filmiska vagga

Gillo Pontecorvos ofta omskrivna *Slaget om Alger (Battaglia di Algeri, Algeriet/Italien 1966)* är en central filmisk grundkälla för att förstå det filmhistoriska rörelsemönster som leder från 1960-talets framställningar av kolonialt befrielsevåld, till afrikanska filmer som arbetar med grafiskt våld, samt till en rad samtida europeiska bearbetningar av effekterna av den koloniala historien på Europas mångkulturella samhällen. Gillo Pontecorvo influerades i denna film av kulturteoretikern Frantz Fanons kolonialkritiska tankefigur om ett befriande katharsiskt våld som ett nödvändigt ont för att påbörja den sociala läkeprocessen hos koloniala objekt som utsatts för våldsbejakande och rasistiska övermakter.¹³ Fanons tankar om våld har legat till grund för en långvarig kritisk diskussion om

huruvida det finns något som kan kallas för ett kontextbundet ”rättfärdigat” politiskt motvåld.¹⁴ I *Slaget om Alger* är just denna etiska fråga av underordnad betydelse, istället är det en narrativ och emotionell logik i berättelsestrukturen som leder fram till slutsatsen att ett hämndbetonat motvåld blir den naturliga utvecklingen av den pågående nationella befrielsekampen.

Det är framför allt i två sekvenser som vedergällningstanken förankras och motiveras för att sedan få sitt våldsamma utlopp genom stridigheterna mellan befrielse rörelsen FLN och den franska kolonialarmén. Den första sekvensen visar när en av de centrala figurerna tar steget från kolonialt objekt till självständigt agerande subjekt. Den småkriminelle Ali la pointe (Brahim Hadjadj) jagas av polisen för att han bedriver olagligt spel på gatan. När han rundar ett hörn i den europeiska delen av Alger står en grupp välklädda unga män och pratar med varandra. När Ali springer förbi faller en av männen honom med ett utsträckt ben och hånler när polisen närmar sig. Ali svarar med att skälla den spefulle mannen och knäcker hans näsa. Ali omringas och kompisgänget överöser honom med slag och rasistiska tillmälen. Men den största smärtan för Ali är att bli förnedrad och positionerad som ett kolonialt objekt.

Ali tillhör trasproletariatet som inte har några framtidsmöjligheter. I ett strikt uppdelat kolonialt samhälle kommer han att förbli en dubbel förlorare. Det ligger i linje med såväl Fanons tänkande som filmens politiska strategi att det är representanter för denna samhällsklass – de som inte har något att förlora – som kommer att gå i bräschen för att slå tillbaka med allt som krävs. Som Mike Wayne konstaterar var det genom att påvisa att våld är inbyggt i den koloniala processen – en naturlig del av att expropriera land och tillhörigheter – som Fanon utgjorde en nagel i ögat på de europeiska kolonialmakternas ideologiska självhävdelse.¹⁵ I den sekvens som tydligast visar anledningen till att kolonialt förtryck och antikomonialt motstånd leder till en våldsspiral med hämndmotiv är det dock inte Ali eller andra manliga kämpar som står i fokus, utan tre kvinnor.

I de vägspärrar som delar Cashban från de franska delarna av Alger släpps endast européer igenom utan att väskor eller tillhörigheter söks igenom. Algerierna får förutom att finna sig i att bli stoppade också utstå såväl smålek som verbal förnedring. Denna vardagsrasism förstärker ytterligare den känslomässiga aspekten av de koloniala maktstrukturerna. När de tre kvinnorna ”maskerar” sig som fransyskor med hjälp

av smink och kläder av västerländskt snitt för att kunna frakta bomber till den franska delen av staden utan att bli stoppade, framträder deras handlingar som fullt rimliga utifrån ett antikolonialt perspektiv och ett hämndperspektiv. Det är dock inte enskilda individer man hämnas på, utan en våldsmättad struktur som fångslar alla involverade i ett destruktivt kolonialt mönster.¹⁶

Det är genom våldet som kolonisatörerna blir medvetna om de koloniala objekten, det är först genom att de öppnar för en stegrande våldsspiral som de stiger fram och blir jämförbara subjekt. Denna funktion är en av

Motståndet som Westernfilm.
Glauber Rochas
De dödas vän
(*Antonio das Mortes*, 1969).



de centrala narratologiska byggstenarna i *Slaget om Alger*. Med hjälp av både ljud och bild framträder Fanons tankefigur. Kvinnorna hälsas vänligt och flirtigt av uttråkade soldater i vägspärrarna – samtidigt som kvinnorna framstår som unga och moderna individer hör vi på ljudbandet ett metodiskt och hotfullt trummande, vilket överröstar miljöjuden och stegras ju närmre bombattentaten filmen lider.

Att inkludera ett motvåld som berättigas genom uppvisandet av koloniala våldsstrukturer, sociala orättvisor och handlingar som är nödvungna för överlevande, kommer att bli vanligt förekommande i den nya latinamerikanska filmtradition som växer fram under 1960-talet. Den

brasilianske filmskaparen Glauber Rocha tog till sig tankefiguren om ett befriande våld, men drev den ett steg längre i estetiskt formspråk och lyfte fram idén om såväl ”hungerns estetik” som ”våldets estetik”. Dessa idéer är i linje med att våld på film kan vara berättigat för en god sak, till exempel för att synliggöra eller kritisera ett system.¹⁷ I *De dödas vän* (*Antonio das Mortes*, 1969), väver Rocha samman överstyrt genrevåld hämtat från den italienska spaghettiwesterngenren, med folkliga berättartraditioner i en historia om landägarnas utnyttjande av fattiga bönder i den karga nordöstra delen av Brasilien som kallas Sertão. Filmen distanserar sig från den mer realistiska framställningsformen i *Slaget om Alger* och den emotionella slagkraften blir annorlunda genom kombinationen av underhållning och grafiskt våld. I slutsekvensen drabbar den hedervärde banditen (cangaçeiro) Antonio och byns skollärare samman med landägarens följe av inhyrda mördare (jagunço).¹⁸ Under striden faller offren som käglor och teaterblodet flödar på ett så pass överdrivet sätt att det snarast påminner om barn som leker krig. Det grafiska våldet riktas inte mot enskilda individer, utan mot symboler för sociala orättvisor och förankras vare sig emotionellt eller psykologiskt hos rollfigurerna.

Vi har här att göra med något som Robert Stam identifierat som ett dubbelt avantgarde, som är omstörtande till både form och innehåll.¹⁹ Genom att använda ett våldsmättat bildspråk vilket hämtats från europeisk underhållningsfilm, men vars betydelse stöpts om till att signalera ett socialt frigörande motstånd tydliggör *De dödas vän* att ”våld och aggression” måste förstås och analyseras i ”sociala, institutionella, ekonomiska och kulturella” kontexter.²⁰

Koloniala och postkoloniala Afrikanska våldslandskap

Från befrielsekriget i Algeriet som porträtteras i *Slaget om Alger* ligger det nära till hands att röra sig mot den afrikanska film som produceras söder om Sahara, för att se hur tankefiguren och hämndmotiven visualiseras där. Den afrikanska filmen brottades under lång tid med frågor om representation av inhemska berättelser, bilder och kulturformer. Som ett unikt undantag i filmhistorien förvägrades nämligen länderna i Afrika söder om Sahara (audio)-visuell självrepresentation innan de koloniala befrielseprocesserna genomförts. Efter befrielsen uppehöll sig de allra flesta

av filmskaparna vid frågor om identitet, självrepresentation och sociala frågeställningar. Grafiskt våld lyste länge med sin frånvaro och fokus låg istället på folkbildande framställningar om strukturella orättvisor i det postkoloniala samhället. Både våld och sex var länge tabubelagda ämnen, men det har börjat förändras i takt med att filmskapare experimenterat med andra berättarformer och populära genreuttryck.

Det didaktiska anslaget satte även avtryck på forskningen om afrikansk film, som såg den politiskt och socialt medvetna filmen som ett ideal värt att lyfta fram och bygga vidare på. I Lindiwe Doveys *African Film and Literature: Adapting Violence to the Screen* (2009) – den första systematiska undersökningen av våld i afrikansk film – förespråkar författaren filmiska representationer av ett våld som bearbetas kritiskt. Om våld kan inkorporeras i en uppbygglig ram och en kritisk diskurs som publiken kan ta ställning till har den enligt Dovey ett konstnärligt värde. Däremot varnar hon för negativa effekter av ”överdriven” användning av underhållningsvåld i populära genrer. Dovey ser ur ett något moraliserande perspektiv framväxten av populära och våldsamma kriminalfilmer inom den framgångsrika nigerianska Nollywood-produktionen som problematisk för publikens mentala välbefinnande.²¹

Två afrikanska filmer som varierar den strukturella hämndvåldsspiralen från å ena sidan ett kolonialt och å andra sidan ett postkolonialt perspektiv är *Sarraounia* (Mauretaniens, 1986) av Med Hondo och *La nuit de la verité* (”Sanningens natt”, Burkina Faso, 2004) av Fanta Regina Nacro. I dessa båda filmer framträder kvinnor som de mest utsatta i perioder fyllda av våld och stridigheter. I båda filmerna är det också kvinnliga rollfigurer som står för ett våldsamt motstånd genom att hämnas sina plågoandar och utmana koloniala och sociala maktstrukturer.

Med Hondos antikomunala episka storfilm problematiserar den afrikanska kolonialperioden och det komplexa våldslandskap som följde i spåren av den franska kolonialarméns framfart. Filmen bygger på en roman av Abdoulaye Mamami och är i linje med Hondos övriga filmer en noggrann historisk återgivning. Det är den första filmen söder om Sahara gjord i vidfilmsformatet Cinemascope, vilket väl fångar in såväl det storslagna i det prekoloniala landskapet som stridssekvensernas grafiska våld.²²

Hondos tankevärld går till stor del hand i hand med Fanons tänkande och tesen att våldet är inbyggt i den koloniala processen, vilket här framträder med all önskvärd tydlighet. En emblematiske bildsekvens vi-

sar hur de nationella gränslinjerna som skapats i Afrika under slutet av 1800-talet i själva verket våldsamt har karvats ut med kniv i stället för med penna: blodet forsar fram i såren efter gränsdragningen på en karta gjord av trä, för att sedan explodera i ett eldinferno. Som uppföljning till denna slagkraftiga metafor introduceras vi till den franska kolonialarmén som till övervägande del består av afrikanska soldater som rekryterats på vägen under arméns framfart. Hondo bygger därmed upp en betydligt mer komplex framställning än de binära polariseringar som ofta används för att beskriva denna period. Den mångkulturella armén bestående av soldater från en mängd olika folkslag med olika språk och dialekter marscherar tillsammans under fransk flagg sjungandes "Vive la France". Förutom att korrigera historieskrivningen riktar Hondo här dessutom blicken framåt i tiden mot de politiska och sociala spänningsfält som de forna kolonialmakterna kommer att ställas inför under framväxten av det mångkulturella Europa, från 1960-talet fram till våra dagar. Det faktum att soldaterna står enade under en flagg betyder inte att de är likvärdiga, något som snart blir smärtsamt tydligt för de rekryterade afrikanska soldaterna.

Under ledning av kapten Voulet (Jean-Roger Milo) genomförs våldsamma illdåd på löpande band för att sätta skräck i befolkningen i byarna man stöter på. Voulets ledstjärna är att bryta ner all form av motståndsvilja genom storskaligt dödande, ödeläggelse, summariska avrättningar, tortyr och våldtäkter. Detta visas med all önskvärd tydlighet när soldaterna roar sig med att spela hästpolo med avhuggna huvuden för att koppla av efter en strid, eller när de samlar på avhuggna händer för att få extra belöning för sina arbetsinsatser.

Den franska armén är numerärt underlägsen, men desto mer överlägsen i vapenmakt, vilket de också tillfullo utnyttjar. De stridande männen i byarna förlorar tron på sig själva som krigare när de inte äger förmågan att försvara kvinnor och barn från den franska kolonialarmén. Till slut är det kvinnorna som får slå tillbaka genom att agera kurtisaner för de franska officierna och trötta ut sina herrar sexuellt för att kunna skära halsen av dem i sömnen. Modet att göra motstånd sprids bland kvinnorna efter att de hört hur Aznas drottning Sarraounia (Ai Keïta) samlat den enda inhemska motståndsansamling som lyckats stå emot kolonial erövring. Trots alla våldsamma illdåd som de franska inkräktarna gjort är den största fienden för Sarraounias by de afrikanska legosoldaterna som talar deras språk.

Filmen leder slutligen fram till att kolonialvåldet imploderar när den fåfänge kapten Voulet vänder sin våldsamma vrede mot den egna arméledningen. Hondo låter Sarraounia plädера för panafrikansk tolerans och för överseende med varandras olikheter som den enda vägen för att bryta våldsspiralen och stoppa vedergällningarna mot såväl fransmännen som de afrikanska soldaterna som strider under fransk flagg.

I *La nuit de la Verité* får man följa slutskedet av ett blodigt inbördeskrig i ett fiktivt afrikanskt land. Våldet mellan de båda folkgrupperna Nayak och Bonande har eskalerat under krigets gång och slutligen antagit formen av folkmord, där de stridande parterna bokstavligen försökt göra sig av med sina fiender. Till skillnad från de många grafiska våldssekvenserna i *Sarraounia* visualiseras till stor del våldet genom muralmålningar som fungerar som hågkomst och bearbetning för de kvinnor som lämnats ensamma hemma när männen strider på slagfälten. Kvinnorna är oskyddade mot det storskaliga dödandet och de många våldtäkter som utförs av fiendearmén. Förutom i muralmålningarna får vi se spåren av våldsamheterna när floden för med sig illa åtgångna kroppar och kroppsdelar som spolats upp på strandkanterna när vattnet stiger. Det är genomgående kvinnliga perspektiv på våldsamheterna och dödandet som framträder i *La nuit de la Verité* och det är kvinnornas begär att hämnas det våld som de och deras närmaste har varit utsatta för som måste tillgodoses innan någon försoning kan uppnås i fredsprocessen.

Våldet i stridigheterna har eskalerat utom kontroll och även den mest sansade och klarsynte Bonande-ledaren har i stridens hetta överträtt gränsen för "acceptabelt" våld. Han dödade sonen till landets president och tryckte ner den unge mannens avskurna könsdelar i halsen. Han söker senare försoning hos presidentens hustru när de träffas för att inleda fredssamtal; hans dåliga samvete lämnar honom inte någon frid. När presidenthustrun får reda på sanningen om vem som dödat hennes son, får hon istället ingen ro innan hon hämnats och dödat Bonande-ledaren. I en av filmens mest slagkraftiga grafiska våldssekvenser visas hur presidenthustrun tillsammans med några lojala soldater lockar med sig generalen, överfaller honom och smetar in honom i hans egen grillmarinad och låter honom sakta grillas, upphängd som ett stycke kött över öppen eld. När presidenten får se vad hans hustru gjort skjuter han den hämndrusiga utan att tveka. Genom att omedelbart agera rättsskipare lyckas han bryta våldsspiralen och fredssamtalen kan fortsätta utan vidare blodspillan.

Kenneth Harrow lyfter fram *La nuit de la Verité* som en film som sticker ut i mängden av afrikansk filmproduktion. Han beskriver både berättarstrukturen och de visuella uttrycksformerna som ”messy” och påtalar att filmen spretar åt lite olika håll, men poängterar samtidigt att det finns ett syfte bakom denna teknik som strider mot tanken att filmen representerar verkliga skeenden.²³ För det första öppnar Nacros sätt att filma för olika tolkningar av folkmordsproblematiken: fram träder ett komplext våldslandskap, utan enkla lösningar på konflikterna. För det andra ser man här en film som inte inordnar sig i den traditionella politisk-didaktiska formens socialrealistiska bojar, utan istället är ett steg på vägen mot en afrikansk typ av konstfilm. I detta sammanhang blir de magstarka grafiska våldsinslagen en del av en visuell frigörelse samtidigt som det ger åskådaren en perceptuell chock som ruskar om och tillför ytterligare en pusselbit till filmens tolkningsram om inbördeskrig och folkmord.

Antikolonialt våld i Europas metropoler

I den franska filmkulturen har relationen mellan Frankrike och de tidigare kolonierna i Afrika fått en alltmer framträdande position sedan slutet av 1980-talet. Den omvandling som skett av de urbana miljöerna i Europa har till följd av en ökad migration och en tydligare segregering (på såväl etniska som socioekonomiska grunder), utgjort ett tematiskt underlag för nya filmiska genrebildningar. Inom ”*beur*”-filmen är det de nordafrikanska immigranternas situation i den forna kolonialmakten som har framställts och bearbetats. Inom ”*cinema banlieue*” framställs livet i förorterna i utkanten av storstäder som Paris, Marseille och Lyon.²⁴ Dessa mestadels politiskt och socialt medvetna filmer har problematiserat kulturella skillnader, upplevelser av utanförskap och den strukturella vardagsrasismen, ofta i regi av så kallade *beur*-filmare.²⁵ Här är den grundläggande konflikten uppbyggd kring ett utanförskap som i många fall leder till våldsamma konfrontationer. Inte minst i förortsfilmatiseringar där frustration över social misär och ekonomisk knapphet lett till våldseruptioner och kriminalitet och där spänningar mellan olika etniska grupper (eller med polisen) allt som oftast leder fram till våldsamma uppgörelser.

I Bourlem Goerdjous *Vivre au paradis (Leva i paradiset, 1998)* visualiseras en mycket våldsam massaker med verklighetsbakgrund. Den 17 ok-

tober 1961, under tiden för det algeriska befrielsekriget från den franska kolonialmakten, utsätts algeriska migranter som bor och arbetar i Paris för en våldsam massaker när polisen stormar en fredlig demonstration som genomförs utan tillstånd. Omkring 200 människor uppges ha dödats när de kastats i Seine efter att ha blivit misshandlade av polisen.²⁶ Det tog dock lång tid innan man började lyfta fram de smärtsamma effekterna av den koloniala historien från ett ”franskt” perspektiv. I Michael Hanekes mycket omdebatterade *Dolt hot* (*Caché*, 2005) tvingas den medelålders framgångsrike TV-journalisten och litteraturkritikern Georges (Daniel Auteuil) att söka i sitt förflutna för att finna svar på vem det är som förföljer och filmar honom och hans familj ända in i det privata hemmets sfär och skickar dessa filmer till dem med posten.²⁷ Amatörfilmerna upplevs som ett oprecist gnagande hot och känslan av olust följer åskådaren genom filmen ända fram till en sekvens med en visuell perceptuell chock. Georges sökande leder honom till en barndomsbekant, Majid (Maurice

Våldets närvaro. Ur Michael Hanekes *Dolt hot* (*Caché*, 2005).



Benichou), en algerisk man som under en tid i barndomen bodde hos Georges familj. Han tvingades lämna dem efter att ha fått skulden för en händelse som Georges egentligen var ansvarig för.

När Georges konfronterar Majid om videokassetterna tar samtalet ett tvärt slut när Majid reser sig och hastigt skär av sig halspulsådern framför en chockad Georges. Blodet sprutar som en fontän över väggen och Majid

sjunker ihop livlös på golvet i den spartanskt möblerade enrumslägenheten. Majids ”hämd” är helt oväntad och chockartad och bryter visuellt av mot filmen som helhet. Självmordet förblir svärbegripligt även efter det att man fått ta del av de båda männens gemensamma historia. Istället för att tolka sekvensen som en personlig hämd är det rimligt att se den som en våldseruption som tvingar åskådaren att reflektera över den våldsamma koloniala historiens strukturella effekter – som lever vidare även i det samtida Frankrike. Den uppskurna halsen visualiserar det koloniala sår som är långt ifrån läkt.²⁸

I sin tolkning av filmen lyfter Hamish Ford fram att Majids föräldrar kan ha dött i de ovan diskuterade sammandrabbningarna mellan polis och demonstrerande immigranter i Paris 1961. Majids självmord fyller därmed funktionen av att låta den nya generationen post-koloniala ”andra” komma till tals, här representerade av sonen Said.²⁹ Men Majids chockartade hämndgärning kan också bortförklaras, av både Georges och filmens åskådare, som en enskild händelse utförd av någon i psykisk obalans.³⁰

Det är först när en representant för de post-koloniala ”andra” befinner sig bakom kameran som ett tydligare hämndscenario presenteras i den franska filmkulturen. Rachid Boucharebs *Utanför lagen* (*Hors la loi*, 2010) börjar i ett Algeriet där en spirande frihetsönskan krossas brutalt av den franska kolonialarmén, som massakrerar fredliga demonstranter och andra oskyldiga som råkar komma i deras väg i staden Sétif 1945. Slutfasen på det andra världskriget blir här startskottet för vad som kommer att bli ett av de blodigaste och mest våldsamma befrielsekrigen i den moderna historien. De tre bröderna Saïd (Jamel Debbouze), Messaoud (Roschdy Zem) och Abdelkader (Sami Bouajila) förlorar i Sétif-massakern sin far och alla förhoppningar om att leva i ett fredligt Algeriet. Deras önskan att slå tillbaka mot den gemensamma fienden tar sig olika former. Saïd söker sig till en kriminell bana i Paris undre värld, Messaoud tar värvning i den franska armén och strider i Indokina, Abdelkader följer en ideologisk övertygelse om våld som befriande kraft i sin roll som ledare inom FLN-rörelsen. De tre brödernas öden vävs så småningom samman och de ställs sida vid sida för att strida mot den franska polisen som försöker hindra FLN från att växa sig starka.

Återigen aktualiseras händelserna i Paris 1961. Men i *Utanför lagen* är Abdelkaders ideologiska övertygelse som bidrar till ett nytt perspektiv på massakern. Han ser polisens våld mot demonstranterna som något som

kan gynna rekryteringen till FLN. Utifrån denna tolkningsram krävs det ett offervåld för att viljan att slå tillbaka med antikolonialt motvåld och hämnas på kolonialmakten ska komma till stånd och växa sig stark.

På ett liknande sätt som *Sarraounia* undviker *Utanför lagen* förenklade motsatsställningar mellan algerier och fransmän som förklaring till våld och motvåld. Det handlar om komplexa förlopp där den historiska kontexten lyfts fram som den avgörande pusselbiten för att förstå antikolonialt vedergällningsvåld. Att problematisera komplexa våldsamma förlopp med verklighetsanknytning betyder däremot inte att man återger autentiska historier, eller representerar verkliga skeenden med exakthet. Det handlar istället om att lyfta upp historiska sår till ytan och att kontextualisera det våld som framställs. Det är detta lite friare förhållningsätt till verkligheten som fiktionen kan bidra med som lett till att dessa filmer också fått ett kluvet mottagande av kritiker.

Att slå tillbaka mot en kollektiv fiende

Det antikoloniala våldets flytande betydelse förankras som en betydligt mer påtaglig och intern fransk angelägenhet när Frankrike ställs inför en yttre fiende med makt att skaka om hela samhället på ett betydligt mer radikalt sätt än ”de andras” hämnd- och befrielsevåld. I den kontroversiella *Förbrytararmén* (*L'armée du crime*, 2009) framställer regissören Robert Guédiguian en historiskt återblickande berättelse om den franska motståndsrörelsen mot den nazistiska ockupationen under andra världskriget.

Även denna film bygger på en verklig händelse. Den armeniske exilpoeten Missak Manouchian (Simon Abkarian) får i uppdrag att leda en motståndsgrupp vars medlemmar alla har levt i exil eller invandrat till Frankrike och sammanförts av kommunismen som politisk ledstjärna. Den mångkulturella sammansättningen av motståndsgruppen och den politiska tillhörigheten lyftes fram av nazisternas propagandaapparat som de huvudsakliga skälen till att gruppen genomförde våldsamma motståndssattentat. ”Affiche rouge” var det propagandaöknamn som spreds om gruppens medlemmar, som av både nazisterna och vichy-regimen framställdes som kriminella element som inte bar på traditionella franska värderingar. Medlemmarna i gruppen – som bestod av exempelvis judar, armenier, spanjorer och ungrare – hade all anledning att vilja hämnas på

2 FILMVÅLD I RÖRELSE

nazisternas våld. Frågan som ställs på sin spets i denna framställning är om denna grupp hade tyngre vägande anledningar att slå tillbaka mot nazisterna än etniska fransmän. Filmen ställer därmed obekväma frågor om nationell identitet och immigranternas inkludering i historieskrivningen av den franska motståndsrörelsen. Berättelsen visar att även utifrån ett franskt perspektiv kan ett ”legitimt motvåld” mot den nazistiska ockupationsmakten förstås som ambivalent på grund av kontextuella faktorer som samhällets befolkningsmässiga sammansättning. Detta öppnar för ifrågasättanden av syftet bakom våldet på ett sätt som säger mycket om Europas historiska framväxt efter andra världskriget: en tid som genomsyrats av fruktan för ett kommunistiskt maktövertagande och rädslor för att kulturell mångfald kan medföra lojaliteter med utomeuropeiska värderingssystem.



L'armée du crime
(2009).

Utifrån den problematisering av den historiska kontexten som Guédiguian:s film erbjuder blir Jacques Audiards *Profeten* (*Un prophete*, 2009) särskilt intressant att lyfta fram som en film som behandlar samtida hämndvåldsanvändning. I *Profeten* tvingas en ung man med arabisk bakgrund navigera sig fram i en tillvaro som utmärks av sociala strukturer som är uppbyggda genom ett aktivt skillnadsskapande, vilka underhålls med fysiskt våld.

Malik (Tahar Rahim) hamnar i fängelse och blir snart springpojke åt den korsikanska maffian. Den karismatiske ledaren César (Niels Arest-rup), styr över vad som sker inne i fängelset, samtidigt som han har kvar en ledande position även utanför murarna. De sociala strukturerna i fängelset erbjuder inga möjligheter att fritt välja hur man vill agera och heller inget utrymme för personliga känslor. Malik tränas till att döda en arabisk medfånge. Han lär sig att gömma ett rakblad i munnen och vid rätt tillfälle plocka fram det med tungan för att hålla det mellan tänderna och skära halsen av sitt offer. Detta första våldsdåd visas genom ett när-gående kameraarbete med närbilder på hur blodet pulserar ut ur offrets uppskurna hals. Malik lyckas dock inte genomföra dådet som planerat – tanken var att han skulle erbjuda sex och överrumplande skära upp halsen på offret efter att ha fått honom att sänka garden. Istället blir det en fysisk och blodig kamp där offret spjärnar emot och Malik tvingas smutsa ner sig själv och sina kläder.

Denna visuellt påträngande sekvens ger eko från tidigare våldsamma fängelsefilmer. Fängelsemiljön har genom filmhistorien återkommande utnyttjats för att det handlar om trånga klaustrofobiska utrymmen, där våldet upplevs som särskilt påträngande när det ramas in av grå cellväggar. I dessa filmer har rakblad, eller andra skär- och stickverktyg, fått fungera som autencitetsmarkörer över vilka vapen som finns tillgängliga innanför murarna. Denna sekvens återanvänder därmed ett etablerat grafiskt genrevåld, men dess funktion blir också att etablera filmens hämndscenario.

Efter sitt eldprov får Malik en roll i gruppen och får utföra fler uppgifter – både vardagliga sysslor och ”affärsrelaterat” våld – utan att kunna föra någon egen talan. När han börjar få permissioner är det César som ligger bakom och hans arbete fortsätter på utsidan. Sakta men säkert börjar dock Malik göra motstånd mot den strikta hierarkin genom att skaffa sig egna små sidoverksamheter. Hans inskolning i fängelsets sociala strukturer där etniska grupper strider om territorier och maktpositioner skiljer sig således inte radikalt från hans upplevelser av samhället utanför murarna. Tvärtom ger den inskolning i våldet fängelsevistelsen inneburit för honom strategiska fördelar när han så småningom omvandlas till en våldsprofet som slår tillbaka.

Omvandlingen sker gradvis genom filmen. Malik kan steg för steg underminera den makt som César utövar över honom och därmed även

komma loss från fängelsets rigida maktstrukturer. Men han kan inte frigöra sig från sitt arabiska ursprung och den låga sociala ställning detta medför annat än genom att anta formen av en hämnare. Med en pistol i vardera handen skjuter han sönder resterna av den korsikanska maffian på Paris gator och frigör sig därmed från det kvävande sociala mönstret. Inne i fängelset tar de olika korsikanska fraktionerna kål på varandra under tiden som Malik sitter i isolering för att (medvetet) ha kommit för sent tillbaka från sin permission. Ur detta våldskaos öppnas möjligheten för de som kallas "imamerna" att ta över ledarrollen både innanför och utanför murarna.

Maliks väg ut från fängelset är ett veritabelt triumftåg. När han går ut genom fängelseportarna möts han av sin avlidne väns flickvän och hennes lille son och tillsammans lämnar de området med sina nyvunna kriminella apostlar i släptåg i dyra tyskproducerade bilar. Den våldsamma hämnden bereder väg för en ny samhällelig maktstruktur som speglar en populär diskurs om det samtida franska samhället. Genom att radera ut den korsikanska maffian har Malik slagit hål i den osynliga samhälleliga väv som strukturerar den informella politiska makten. Men Maliks lojaliteter utsträcker sig enbart till honom själv och hans nya familj – som profet ansvarar han bara för sina egna handlingar. Åskådaren lämnas här med frågan om hur våldsspiralen ska kunna brytas om fienden är just strukturell och inte synlig eller påtaglig.

Självdestruktiva våldskonfrontationer med feministisk udd

I Tyskland kan man idag bevittna hur den växande andelen av befolkningen med turkisk bakgrund har varit i fokus för en betydande tysk-turkisk filmproduktion, som bearbetat erfarenheten av att leva med dubbla kulturella identiteter.³¹ En film som mycket väl passar in i denna ram, men också på ett intressant sätt bryter mot det generiska mönstret, är Fatih Akins publika genombrottsfilm *Mot väggen* (*Gegen die Wand*, Tyskland 2004). Här möts två emotionellt trasiga och självdestruktiva individer efter att de har försökt avsluta sina liv. Sibel (Sibel Kekilli) är en ung kvinna som inte klarat av att hantera sin dubbla kulturella identitet – som innebär att hon ska vara sina turkiska föräldrar till lags samtidigt som hon försöker leva ett utåtriktat liv i Tyskland med såväl pojkvänner som fes-

tande. Hon försöker ta sitt liv genom att skära upp handlederna efter att ha blivit misshandlad av sin bror, som agerat försvarare av familjens heder. Cahit (Birol Ünel) är en medelålders man med turkiskt ursprung som lever ensam med sorgen efter sin döda fru och mildrar sitt smärtsamma utanförskap med alkohol, droger och tillfälliga sexuella förbindelser. När han inte längre står ut kör han sin bil i hög hastighet mot en vägg. Han överlever dock och träffar Sibel på sjukhuset. De ingår ett konvenansäktenskap för att rädda ansiktet på Sibels familj.

I *Mot väggen* använder sig Akin av illusionsbrytande berättargrepp som är välbekanta inom konstfilmsfältet. Man får bland annat se hur en turkisk orkester står vid Bosporens kant i Istanbul och med jämna mellanrum får agera pausmusiker när filmen ”vänder blad” och påbörjar ett nytt kapitel i historien. Men det mest intressanta i detta sammanhang är att i ett par av filmens grafiska våldssekvenser avviker framställningen från det etablerade formspråket och anknyter till ett sätt att visualisera våld som tidigare figurerat i populära och omdiskuterade våldsgenrer som förknippats med videovåldseran under 1980-talet.

Genom närbilder visas hur Sibels ansikte misshandlas till oigenkännlighet av tre för henne främmande män på en av Istanbuls bakgator. Bakgrunden till misshandeln är att Sibel flytt från Tyskland för att försöka få ordning på sitt liv. Efter att ha rökt heroin, hamnat på en bar och druckit sig medvetlös och blivit våldtagen av en bartender har hon nått botten. De tre männen attackerar henne först verbalt och frågar provocerande om hon behöver en man. Sibels lika provocerande replik om att de kan ”gå hem och knulla sina mammor” lockar fram hånfulla skratt, men när Sibel springer fram och skallar en av männen svarar de med att slå ner henne med upprepade knytnävsslag. När den skallade mannen kommer på fötter sparkar han henne flera gånger i ansiktet. Med mörkrött blod drypande från munnen och blod rinnande från pannan skriker Sibel: ”Var det allt ni kunde?” Återigen är det Sibel som går till attack först och knår den redan blödande mannen i ansiktet genom att ta tag i hans huvud och pendla uppåt med kraft. Hon blir slagen till marken än en gång och sparkad på när hon sedan ligger ner. När hon för tredje gången – nu med igenmurade ögon och blodet ymnigt flödande över hela ansiktet – fortsätter smäda männen och deras familjer, blir hon huggen med kniv i magen. När förövaren inser vad han gjort skyller han sin handling på Sibel, med att hon tvingade honom att agera – om hon ändå hållit tyst hade

ju inget hänt. ”Var det detta du ville?” ropar han innan de tre männen springer från platsen och lämnar henne att dö.

Sekvensen är utdragen och den framskjutna position som det grafiska våldet intar bidrar till att händelserna bryter av mot resten av filmen, även om vi får se prov på flera olika våldsamma situationer. Det är genom kombinationen av att sparkar och slag tydligt visas och att inklippta bilder på Sibels ansikte rakt framifrån avslöjar allt mer tydliga skador som sekvensen intar en estetisk särställning. Detta grafiska våld där en kvinna slår tillbaka mot tre män i en psykisk såväl som fysisk kraftmätning är inte vanligt förekommande inom vare sig den konstnärliga filmtraditionen eller inom den tysk-turkiska ”invandrarfilmen”. Våld mot kvinnor är ett vanligt uttryck inom genrerna, men då handlar det vanligtvis om en mer endimensionell maktobalans där mannens eller männens fysiska överlägsenhet gör våldet till en mer enahanda upplevelse.

För att finna motsvarande kvinnligt våldsutövande får man vända sig till de beväpnade kvinnliga hämnarna i videovåldstitlar som Abel Ferraras *Hämndens ängel* (*Ms. 45*, USA 1981), där en ung kvinna som våldtagits två gånger på New Yorks bakgator tar saken i egna händer, klär sig i nunnedräkt och beväpnad med en 45-kalibrig pistol ger tillbaka på alla män som försöker utnyttja henne, och *I spit on your grave* (Meir Zarchi, USA 1978) som också framställer en så kallad ”rape/revenge”-historia där en ung kvinna som utsatts för en gruppvåldtäkt hämnas med stor beslutsamhet. En av de mer uppmärksammade filmer som på senare tid utvecklats konceptet rape/revenge är den kontroversiella franska *Baise-moi* (2000), där regissörsparet Virginie Despentes och Coralie Trinh Thi använder både grafiskt sex och våld för att framställa hur två unga marginaliserade kvinnor slår tillbaka mot manssamhället genom att sätta på först och skjuta sen. Kvinnorna slår mot ett strukturellt mansvåld med full och urskillningslös kraft, dock utan att rikta in sig mot ett särskilt objekt som ligger till grund för deras lidande, utan vem som helst kan bli offer för deras vrede.

Till skillnad från dessa tre filmer som alla kritiserats för att exploatera det grafiska våldet har *Mot väggen* istället etablerats som ett av de viktigaste bidragen till en kritisk analys av samtida samhällskonflikter – dock utan att receptionen diskuterat våldet särskilt ingående. Jag vill dock här poängtera att det till stor del är våldsanvändningen som gör att *Mot väggen* särskiljer sig från andra filmer med motsvarande tematik. Det är ge-

nom återanvändningen av det grafiska våldet från rape/revenge-filmerna från videovåldseran som Fatih Akin gör sin röst hörd och filmens feministiska motvåld får en intellektuell spänstighet som annars ofta saknas.

Från traditionell stridskonst till samtida hämndänglar

Filmvåldets globala spridningsvägar och synkretistiska karaktär till trots äger dock lokala traditioner fortfarande relevans och bidrar till det audiovisuella våldets komplexitet som audiovisuell uttrycksform, vilket ställer än högre krav på teoretisk precision i våldsforskningen. Utifrån ett världsfilmperspektiv kan man konstatera att det grafiska våldet sällan har analyserats på ett systematiskt och teoretiskt välgrundat sätt, med undantag för ett fåtal studier av det kinetiska actionvåldet i den kinesiska filmkretsen.³²

Vänder man blicken mot asiatiska filmkulturer intar våld och våldssamma händelser en central roll i många filmberättelser från vitt skilda genrer som actionfilm, kriminalfilm, skräckfilm, krigsfilm och melodram, såväl som i olika typer av komedier. Situationen påminner på många sätt om den amerikanska Hollywoodfilmen, men skiljer sig också på några viktiga punkter, inte minst gällande de audiovisuella teknikerna att framställa våld och actionvåld. Även om den amerikanska mittfärefilmen ofta lyfts fram som den främsta producenten av filmvåld, utmanas denna föreställning av den publika framgången för bland annat asiatiska filmer inom filmkretsar, där ”violence has become not only a defining quality of new Asian cinema as a brand name in the global film market but also a handy tool for marginal Asian film-makers to construct new identities in relation to Hollywood”.³³ Genom historien har också dessa skilda filmkulturkretsar påverkat och influerat varandra.

Filmproduktion från Hongkong, Kina, Japan, Thailand och Sydkorea har etablerat sig på såväl närliggande marknader som i det globala filmfestivalkretsloppet, inte minst på grund av lyckade synteser mellan nedtonad vardagsrealism och stiliserade grafiska våldseruptioner. Allt sedan actionfilmen fick sitt genomslag under 1970-talet har Hongkong fungerat som ett produktionscentrum för en global spridning av filmtyper som har ett kinetiskt stiliserat actionvåld som huvudsaklig ingrediens.³⁴ Med rötterna i den kinesiska wuxia-traditionen av nävknamp och svärdkamp

har en särskild stil för våldsutövning grundlagts där kroppskontroll och akrobatiska manövrar väckt beundran hos många olika publikers.³⁵ Vi har också under det senaste decenniet kunnat se hur Hongkong-filmen åter blivit en faktor att räkna med efter 1970- och 1980-talens glansdagar. Den framgångsrike kriminalactionregissören Johnnie To har exempelvis tillsammans med kollegorna i egna produktionsbolaget Milky Way gjort internationell succé med trilogin *Infernal Affairs* (*Miu jian dao*, 2002–2003).

Syd-koreanske regissören Kim Ki-Duk, som är mer namnkunnig bland västerländska festivalbesökare än hos den inhemska publiken, har framställt många oväntade och känslomättade våldssekvenser i sina filmer. I *Isle – Frukta ö* (*Seom*, 2000) sitter åskådaren på helspänn varje gång en fiskekrok används. Japanske regissören Miike Takashi har å sin sida låtit historiernas logiska uppbyggnad få stå tillbaka för en strid ström av våldsamma actionsekvenser med estetiserat våld i trilogin *Dead or Alive* (1999–2002), och stilbildande extremvåld i *Ichi the Killer* (*Koroshiya 1*, 2001). I Kina är det inte minst etablerade regissörer från den så kallade femte generationen som Zhang Yimou och Chen Kaige, som en god bit in i sina karriärer börjat arbeta med den traditionella wuxia-traditionen i filmer som *Kejsaren och mördaren* (*Jing Ke ci Qin Wang*, 1999), *Hero* (*Ying xiong*, 2002), *House of Flying Daggers* (*Shi mina mai fu*, 2004), *Curse of the Golden Flower* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006) och *Sacrifice* (*Zhao shi gu er*, 2010). Från Thailand och Sydkorea har vi sett exempel på ett stort antal skräckfilmer, intensiva kampsportsfilmer och hårdkokta kriminalfilmer med hög grad av grafiskt actionvåld.

De asiatiska våldsfilmstraditionerna – som tidigare både gett upphov till och tagit inspiration från västerländska filmtraditioner – ingår idag i ett globalt kretslopp där det skapas nya uttrycksformer och genresynteser i rask takt. En central film utifrån denna artikels hämndfokus, som bygger på en omsmältning av såväl inhemska som transnationella genretaditioner är *Lady Vengeance* (*Chinjeolhan geumjassi*, Sydkorea 2005). Filmen genomsyrs av en stilistisk medvetenhet och ett stämningsskapande bildspråk. Inspiration till hämndmotiven har hämtats från en lång rad av kvinnliga hämndänglar som under de senaste decennierna har framträtt i kriminalfilmer, melodramer och skräckfilmer från Hongkong, Japan och Sydkorea.

Lady Vengeance är den avslutande filmen i Park Chan-wooks hämndtrilogi och föregås av *Hämnnarens resa* (*Boksuneun naui geot*, 2002) och

Oldboy – hämnden (Oldeuboi, 2003). Det som gör Parks filmer särskilt intressanta i detta sammanhang är att de har fått ett blandat tvärkulturellt mottagande av kritiker för just sin våldsanvändning. Våldet ses som problematiskt på grund av att Park blandar olika stilistiska uttrycksformer och rör sig över registergränserna – filmerna låter sig därmed inte på ett enkelt sätt placeras in i en förklaringsmodell om högt och lågt.³⁶

I *Lady Vengeance* figurerar hämndmotivet såväl på ett personligt som ett mer övergripande kollektivt moralfilosofiskt plan. Själva vedergällningen utgår från en avancerad och genomarbetad plan som den drygt 30-åriga Geum-ja (Lee Yeong-ae), som betyder ”den godhjärtade”, iscensätter för att hämnas på Herr Baek, som tvingat henne ta på sig skulden för ett barnamord fjorton år tidigare. Herr Baek (Choi Min-sik) är en skollärare som kidnappar och dödar små barn och begär lösensumma av föräldrarna. När en av de drabbade föräldrarna frågar varför han gjort detta svarar han eftertänksamt att: ”ingen människa är perfekt”. De oklara motiven bakom Baeks brott ligger i linje med att filmen inte söker lyfta fram en enskild individs moraliska ansvar, utan istället fokuserar hämnden som en psykologiskt frigörande strategi och undersöker vilka handlingar hämndkänslor kan göra människor kapabla att utföra.

Geum-ja gömmer sig bakom sin oskyldiga och näpna uppsyn när hon förbereder sin hämnd innanför fängelsemurarna, genom att döda flera odrägliga medfångar och bygga upp ett nätverk genom inestående gen-

Hämnden är ljuv:
Park Chan-wooks
Lady Vengeance
(2005).



tjänster. Geum-jas hårdhudade självständighet etableras i filmens inledning när hon släpps fri och möts av en grupp kristna, som tagit inspiration av hennes hjärtskärande historia. När hon kommer utgående genom portarna stämmer följarna upp i frälsningssånger och erbjuder vit tofu – som symbol för rening. Men Geum-ja är trots sitt namns betydelse inte intresserad av att förvandlas till ett godhjärtat allmänt helgon, hon har istället ett klart och tydligt mål med sin frihet.

När hon fångat Baek och står i begrepp att avrätta honom, förstår Geum-ja att det finns fler offer – Baek har nämligen en rad troféer som mobilsmucken. Hon samlar alla föräldrar till offren och den polis som låg bakom hennes eget gripande, för att de gemensamt ska få möjlighet att hämnas.

Geum-jas personliga hämnd kontrasteras mot de drabbade släktingarnas kollektiva hämndaktion, som straffar Baek för hans grova försyndelser. Denna straffakt utförs genom att de drabbade föräldrarna i tur och ordning får välja tillhygge och fysiskt dela ut sin del av hämnden på den fastbundne Baek. Avslutningen sker när en pojkes gamla mormor sätter en skruvmejsel i nacken på den medtagna och svårt sargade brottslingens kropp. Det byggs upp en emotionell spänning i denna sekvens genom att vi först får se hur deltagarna diskuterar straffet, samtidigt som växelklipping avslöjar att Baek hör allt som sägs via en högtalare. När de slutligen bestämt sig får de klä sig i plast för att skydda kläderna från blodskvätt, välja vapen och sedan vänta på sin tur. Straffet visas med en hög grad av grafiskt våld som växelklippas med de väntandes reaktioner. Att det handlar om vanliga människor som inte har erfarenhet av att själva utöva våld bidrar till att förstärka sekvensens känslomässiga spänning.

Hur kan man då förhålla sig till det drastiska grafiska vedergällningsmotivet i *Lady Vengeance*? Steve Choe menar att det handlar om ett kritiskt förhållningssätt till en filmisk lättsinnighet kring hämndvåld och han skriver att: ”His films perform a critique of everyday depictions of revenge in the cinema, where revenge is all too easily justified and even celebrated as such. Retaliation becomes the *raison d'être* of many deeply scorned protagonists, and with whom the spectator is supposed to identify”.³⁷ Men det är mer rimligt att analysera filmen med stöd av ett i den koreanska (film)kulturen väletablerat balanstänkande, som bygger på strävan efter *harmoni*. Geum-ja försöker med sina gärningar återgälda skulden till den döde pojken och hans familj och den skuld hon känner till sin bortadopterade dotter.

I slutscenen står hon tillsammans med den återförenade dottern på en trång bakgata i ett lätt snöfall. Geum-ja trycker hastigt och överraskande ner sitt ansikte i en gräddtårta, dottern håller om sin mamma, samtidigt som en ung bagarlärling som förälskat sig i Geum-ja fångar den fallande snön med öppen mun. Den vita tofun har här ersatts med vit grädde och nysnö, men det krävs mer än symboler för att uppnå harmoni. Dotterns berättarröst låter oss nu veta att hon älskar sin mor trots alla hennes fel och brister. Dotterns förståelse och kärlek väger upp för mammans syndfulla leverne. Balanstänkandet visar också hur föräldrar och släktingars ”moraliskt rättfärdigade” straff av Baek kontrasteras mot att deras hämndmotiv överskuggas av viljan att få tillbaka pengarna de betalat i lösen – som herr Baek säger, det finns inga perfekta människor.

Filmens narrativa dualism och balanstänkande underbyggs av den visuella framställningen där de vita symbolerna ställs mot Geum-jas bloddröda ögonskugga, som hon bär fram tills hämnden är slutförd. Dessutom kontrasteras filmens obehagliga grafiska våldssekvenser med scener där våldet ges en lättsam och rentav komisk inramning. Kritikernas ovilja att acceptera den rörelse som här sker mellan olika register – som reaktionen på våldssekvenserna i Parks filmer uppvisar – pekar på såväl ett kulturellt avstånd som vikten av att skilja på film som representation av verkliga skeenden och filmiska framställningar av våld.³⁸

Våldets transkulturella kretslopp

De filmer som har tagits upp i detta kapitel ger underlag för vidare reflektioner kring hämndvåld och dess attraktionskraft över kulturella såväl som generiska gränser. En fråga som uppstår är varför just hämndvåld har kommit att omvandlas och återanvändas i så hög grad i de prestigefyllda konstnärliga alster vi har sett prov på här. Vad är det som gör att det förefaller acceptabelt att visualisera ett fysiskt övervåld inom dessa konstnärliga ramar när liknande våldsformer inte ses med blida ögon i andra mer populära genrer?

Den kritik som dock har vädrats mot hämndvåld i konstnärliga filmer går ofta ut på att det handlar om just en upplösning av tydliga gränser mellan intellektuellt stimulerande konst och underhållningsvåld, inte minst utifrån en tvärkulturell jämförelse med andra filmkulturer. Park

Chan-woks hämndtrilogi har till exempel kritiserats av västerländska filmkritiker för att innehålla ett spekulativt publikfriande våld, som på ett smakupplösande sätt pendlar mellan kitsch och tortyr.³⁹

För att besvara frågorna om hämndvåldets funktioner och attraktionskraft blir det nödvändigt att samtidigt tänka utifrån såväl intersubjektiva, som kulturellt och historiskt förankrade aspekter – ta hänsyn till både det universella och partikulära med andra ord. Den danske filmforskaren Torben Grodal menar att hur vi förstår audiovisuella representationer till stor del kan förklaras utifrån våra biologiska förutsättningar.⁴⁰ Djupt rotade emotioner leder våra kognitiva förmågor och får oss att handla i linje med inlärdade mönster. Dessa teoretiska utgångspunkter bidrar med intersubjektiva förklaringsmodeller som verkar belysande av vissa framställningsformer, men har mindre att erbjuda när det gäller att förklara kontextuella och kulturella skillnader. Den transkulturella spridningen och acceptansen för hämndvåld gör det rimligt att föreställa sig att vi här har att göra med intersubjektiva framställningar som aktiverar våra kognitioner och leder oss till att skapa mentala scenarier som en bearbetning av möjliga skeenden i våra egna liv. Oavsett hur dessa scenarier utformas som lokala filmkulturella variationer och hur åskådaren tar till sig en interkulturell filmupplevelse, uppbär därmed hämndfantasierna en transkulturell potential. Men för att kunna ta till sig detta krävs historiska och kontextuella kunskaper och en estetisk sensitivitet för registeröverskridanden.

Noter kapitel två

1. Ett stort antal forskare har diskuterat och problematiserat dessa frågor. Se exempelvis: Patricia Pisters, *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory* (Stanford: Stanford UP, 2003); Olle Sjögren, *Inte riktigt lagom? Om "extremvåld", filmcensur och subkultur* (Uppsala: Filmförlaget, 1993); Olle Sjögren, "Konsten att inte blunda för våldet", i Cecilia von Feilitzen, Michael Forsman och Keith Roe (red.), *Våld från alla håll: Forskningsperspektiv på våld i rörliga bilder* (Stockholm/Stehag: Symposium, 1993); Stephen Prince, *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema 1930–1968* (New Brunswick: Rutgers UP, 2003); Asbjørn Grønstad, *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema* (Bergen: University of Bergen, 2003); samt David A. Cook, "Ballistic Balletics: Styles of Violent Representation in *The Wild Bunch* and after", i Stephen Prince (red.), *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*, (Cambridge: Cambridge UP, 1998), 130–154.
2. David Hansen-Miller noterar också detta i *Civilized Violence: Subjectivity, Gender and Popular Cinema*, (Farnham: Ashgate, 2011).
3. Se Margaretha Rönnberg, *Moralbilder: Om medieetik, våld och debattporr* (Uppsala: Filmförlaget, 1998).
4. Marco Abel, *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 2007).
5. Abels (2009) genomlysning av representationsdiskursens begränsningar är en klagörande poäng om de teoretiska begänsningar som detta tänkande innebär. Det alternativ som han presenterar som går ut på att våldets effekter skapas av estetiska "kvaliteter" som inte i sig behöver vara synliga i bild är dock alltför abstrakt för att erbjuda ett alternativ kring hur man ska kunna förstå våldets funktioner i litteratur och på film.
6. Lúcia Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism* (London: Continuum, 2011).
7. Se Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image* (London: Athlone, 1986); Gilles Deleuze *Cinema 2: The Time-Image* (London: Athlone, 1989); D.N Rodowick, *Reading the figural: Philosophy after the New Media* (Durham: Duke UP, 2001); och Jacques Rancière, *Film Fables* (New York: Berg, 2006).
8. Andreas Jacobsson, *Döden på film: En motivstudie med världsfilmsperspektiv* (Göteborgs universitet: Institutionen för kulturvetenskaper, 2009).
9. Dimitris Eleftheriotis, *Cinematic journeys: Film and movement* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2010).
10. Se exempelvis Steve Neale, "Art Cinema As Institution", *Screen* 22.1 (1981): 11–39, som lyfter fram det insitutionella ramverket bakom produktionen av en mer konstnärlig film, och András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), som ramar in den europeiska konstfilmens olika modernistiska uttrycksformer.
11. Tanya Horeck och Tina Kendall (red.), *The New Extremism in Cinema: From France to Europe* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2011).
12. För en diskussion om begreppet "extremvåld" se Sjögren, *Inte riktigt lagom?* (8–9).
13. Frantz Fanon, *Jordens fördömda* (Stockholm: Rabén och Sjögren, 1969/1961); samt Mike Wayne, *Political Film: The Dialectics of Third Cinema* (London: Pluto Press, 2001), 19.

14. Samira Kavash, "Terrorists and Vampires: Fanon's Spectral Violence of Decolonization"; i Anthony C. Alessandrini (red.), *Frantz Fanon: Critical Perspectives* (London: Routledge, 1999), 235–257.
15. Wayne, *Political Film*, 19.
16. Se Ella Shohat och Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (London: Routledge 1994), 251–255, för en utvidgad analys av *Slaget om Alger*.
17. Michael Chanan, "Revisiting Rocha's 'Aesthetics of Violence,'" i Joram Ten Brink och Joshua Oppenheimer (red.), *Killer Images: Documentary, Film, Memory and the Performance of Violence* (New York: Wallflower Press, 2012), 84.
18. Terence Carlson, "Antônio das Mortes," Randal Johnson och Robert Stam (red.), *Brazilian Cinema* (New York: Columbia UP, 1995).
19. Shohat och Stam, *Unthinking Eurocentrism*; samt Chanan, "Revisiting Rocha's 'Aesthetics of Violence,'" 89.
20. Chanan, "Revisiting Rocha's 'Aesthetics of Violence,'" 91.
21. Lindiwe Dovey, *African Film and Literature: Adapting Violence to the Screen* (New York: Columbia UP, 2009).
22. Roy Armes, *African Filmmaking: North and South of the Sahara* (Bloomington: Indiana UP, 2006), 77.
23. Kenneth Harrow, *Trash: The African Cinema from Below* (Bloomington: Indiana UP, 2013).
24. För en utvidgad diskussion om begreppen *beur* och *balieue* se Alec G. Hargreaves, "From 'Ghettos' to Globalization: Situating Maghrebi-French Filmmakers"; i Sylvie Durmelot och Vinay Swamy (red.), *Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2012); och Will Higbee, *Post-Beur Cinema: North African Émigre and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2013).
25. Higbee, *Post-Beur Cinema*, 6–8.
26. Jim House och Neil MacMaster, *Paris 1961: Algerians, State Terror, and Memory* (Oxford: Oxford University Press 2006), 114–136.
27. Se exempelvis Guy Austin, "Drawing Trauma: Visual Testimony in *Caché* and *J'ai 8 ans*," *Screen* 48.4 (2007): 529–536; Mark Cousins, "After the End: Word of Mouth and *Caché*," *Screen* 48.2 (2007): 223–226; Martine Beugnet, "Blind Spot" *Screen* 48.2 (2007): 227–231; Ranjana Khanna, "From Rue Morgue to Rue des Iris," *Screen* 48.2 (2007): 237–244; Elisabeth Ezra och Jane Sillars, "Hidden in Plain Sight: Bringing Terror Home," *Screen* 48.2 (2007): 215–221; Max Silverman, "The Empire Looks Back," *Screen* 48.2 (2007): 245–249; Ipek A. Celik, "'I Wanted You to Be Present': Guilt and the History of Violence in Michael Haneke's *Caché*," *Cinema Journal* 50.1 (2010): 59–80.
28. För en fördjupad översikt om det koloniala "såret" se Pascal Blanchard, Nicolas Bancel och Sandrine Lemaire (red.), *La fracture coloniale: La société française au prisme de l'héritage colonial* (Paris: La Decouverte, 2006).
29. Hamish Ford, "From Otherness 'Over There' to Virtual Presence: *Camp de Thiaroye – The Battle of Algiers – Hidden*," i Sandra Ponzanesi och Marguerite Waller (red.), *Postcolonial Cinema Studies* (London: Routledge 2012), 71.
30. Ford, "From Otherness 'Over There' to Virtual Presence", 75.

31. Se exempelvis Sabine Hake och Barbara Mennel (red.), *Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens* (New York: Berghahn Books, 2012).
32. Se exempelvis Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2009).
33. Ma Ning, "Rules of the Forbidden Game: Violence in Contemporary Chinese Cinema", *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 8.3 (2011): 169–177, 170.
34. Sjögren, *Inte riktigt lagom?*
35. Olle Sjögren, *Röda berg och gula floder: En invigning i den kinesiska filmkretsen* (Göteborg: Optimal Press, 2007).
36. Steve Choe, "Love Your Enemies: Revenge and Forgiveness and Films by Park Chan-Wook", *Korean Studies* 33 (2009): 29–51, 33.
37. Choe, "Love Your Enemies", 35.
38. Choe, "Love Your Enemies", skriver vidare att Park själv säger att han inte är ute efter att avbilda världen "därute" (34).
39. Choe, "Love Your Enemies."
40. Torben Grodal, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film* (Oxford: Oxford UP, 2009).



3 Våldskontraktet

Fiktionsvåldet i *24*, *Dexter* och *Funny Games*

Johan Wijkmark

Även den ytligaste genomgång av populärkulturen leder fram till det svårförnekliga faktum att många tycks attraheras av fiktivt våld. Beviset är den frekventa förekomsten av våld i film, TV, spel, vissa musikgenrer och litteratur, främst i kriminalromanen. Mer än så, det fiktiva våldet har blivit en handelsvara där produkter säljs med löfte om våld. Så fick till exempel Srdjan Spasojevics *A Serbian Film* (2010) en extra skjuts i spridningen genom att bli den mest klippta filmen på senare år i Storbritannien, och därtill enligt filmdatabasen IMDB totalförbjuden i Spanien, Norge, Brasilien, Australien, Nya Zeeland, Malaysia och Singapore. Samma paradoxala effekt fick videovåldsdebatten i Sverige under 80-talet för spridningen av de filmer som varnades för (som unga pojkar vid tiden fick undertecknad och alla mina kompisar ett nytt syfte med tillvaron efter att ha hört upprörda röster debattera i *Studio S*: att se *Motorsågsmassakern*). Att stävja måndagsångesten med mysvåld på söndagskvällen med Beck eller Wallander har blivit ett folknöje. En amerikansk studie från 1998 fastställde att 60 procent av TV-utbudet hade någon form av vålds-innehåll.¹ Fiktionsvåld är med andra ord motor i en industri av enorma proportioner.

Det paradoxala är dock att samtidigt som vi översköjs av våldsrepresentationer genom olika media lever vi, som Steven Pinker visat genom att samla en stor mängd statistisk data över västvärlden, i den *minst* våldsamma tidsepoken i människans dokumenterade historia sett till dödlighet som följd av våld.² Trots det föreställer vi oss inte sällan motsatsen – en paradoxal effekt som benämns av George Gerbner som *the mean world syndrome*: eftersom vi ständigt exponeras för våld i media upplever vi oss befinna oss i en tid av eskalerande hot om våld.³ De komplexa och kontroversiella samband dessa ståndpunkter aktualiserar har redan berörts i kapitel ett, och jag kommer inte att försöka mig på att beskriva dem här. Istället vill jag titta på ett relaterat fenomen: det normerande och

normaliserade våld som vi möter i populärkulturen, och som torde vara den form av fiktivt våld vi oftast exponeras för.

Det jag är intresserad av här är hur våldet ramas in och ges mening i populärkulturen och hur det därigenom kommit att bli en naturaliserad del av vår vardagliga mediekonsumtion. Detta underhållningsutbud med våldsinslag exemplifieras här genom två mycket framgångsrika TV-serier vilka båda har våld som primär tematisk eller narrativ ingrediens: thriller-serien *24* (åtta säsonger, 2001–2010, samt filmen *24: Redemption* [2008] som utspelar sig mellan säsong sex och sju)⁴ och kriminalserien *Dexter* (åtta säsonger, 2006–2013), den senare löst baserad på en serie romaner av Jeff Lindsay.⁵ De två serierna är vitt skilda i sitt anslag där *24* är en relativt renodlad thriller-serie och *Dexter* genomgående genomsyras av svart humor. Även våldsrepresentationen präglas av skillnaderna mellan serierna: även om våldsinnehållet alltid fyller en spänningsskapande funktion i serierna tenderar det att vara avskalat i *24*, medan *Dexter* i högre grad estetiserar våldet. Den senare spelar också i högre utsträckning på tittarens förväntningar om våld. Detta är tydligt redan från seriens förtexter där vi ser Dexter utföra en rad vardagssysslor (rakning, matlagning, juicepressning osv.) som stilsäkert spelar på bildernas dubbeltydighet och på så vis lyfter fram våldspotentialen i handlingarna. Gemensamt för båda dessa serier är dock att de har huvudkaraktärer, Jack Bauer respektive Dexter Morgan, som vid upprepade tillfällen begår våldshandlingar som i vilket annat sammanhang som helst skulle betraktats som avskryvbara. De båda serierna representerar dessutom en för genrerna ny typ av gränsöverskridande våld, tortyr respektive rituellt seriemördande, som tänjer på gränserna för det tidigare accepterade. Trots detta accepterar vi både Bauer och Dexter som hjältar i sina respektive berättelser. Vilka mekanismer möjliggör detta? För att ytterligare belysa dessa mekanismer kommer jag även att föra in ett motexempel i analysen, Michael Hanekes film *Funny Games*, vilken gjordes i original 1997 och sedan i en remake 2008 av Haneke själv.

Vad krävs då för att åskådaren ska kunna konsumera fiktivt våld utan att hamna i moralisk konflikt mellan våldets attraktionskraft och dess negativa laddning? Mitt argument i det följande är att det gränsöverskridande våld som *24* och *Dexter* representerar ges en specifik narrativ inramning som ur åskådarens perspektiv fungerar som ett slags moraliskt friskrivningskontrakt. Kontraktets innebörd är att vi ska kunna

konsumera fiktionsvåld i trygg förvissning om att det alltid existerar inom ett givet moraliskt ramverk där våldsverkarna i själva verket verkar för det goda och konstant iscensätter en önskedröm där våldet har mening. Som Cynthia Carter och C. Kay Weaver poängterar skapar underhållningsprogram på TV specifika ideologiska positioner att förstå våld utifrån, speciellt genom att upprätta tydliga, genreberoende demarkationslinjer mellan "legitimt" och "illegitimt" våld.⁶ För samtidigt som fiktionsvåld har blivit en handelsvara finns även en vedertagen samhällsmoral där våld, även fiktivt sådant, till största delen har negativa konnotationer. Detta blottlägger en fundamental paradox i hur vi ser på våldsrepresentationer i media. Jeffrey A. Kottler refererar en studie av W. James Potter där mellan 75 och 90 procent av de tillfrågade uppger att de tycker det är för mycket våld i media.⁷ Men samtidigt konsumerar vi mer våld än tidigare. Det verkar alltså föreligga en intressant diskrepans mellan ord och handling, mellan vad vi utger oss för att vara och hur vi är. Hur yttrar sig den här konflikten i de produkter vi konsumerar? Utmaningen för producenterna verkar således ligga i att förpacka någonting som är förment negativt på ett sätt som gör det acceptabelt – och därmed förstås kommersiellt gångbart – så att man kan utnyttja våldets attraktion för att skapa intresse hos publiken. Strategin inom mainstreamkulturyttringar är att ge det fiktiva våldet en tydlig struktur där det ingår i ett moraliskt ramverk. Därmed skapas en acceptabel användarposition som gör det oproblematiskt att konsumera våldskildringar på det sätt och i den utsträckning vi gör och som maskerar – om än möjligen bristfälligt – det faktum att vi faktiskt söker oss till skildringar av våld. Det grafiska våldet i TV-serier blir en lagom provokation, precis lagom för att vara utmanande utan att gå över gränsen och därmed säljbara och säljande.

Den underförstådda premisen för detta slags friskrivningskontrakt tycks således vara att våld som inte ges en korrekt inramning kan vara skadligt. På ytan verkar det som en högst gångbar föreställning, precis som *National Television Violence Study*, tillsatt på uppdrag av den amerikanska kongressen, skriver i sin rapport:

Violence on television need not lead to the reinforcement of aggressive attitudes and behaviors. If the consequences of violence are demonstrated, if violence is shown to be regret-

3 VÅLDSKONTRAKTET

ted or punished, if its perpetrators are not glamorized, if the act of violence is not seen as justified, if in general violence is shown in a negative light, then the portrayal of violence may not create negative consequences.⁸

Våldsrepresentationer anses med andra ord inte nödvändigtvis vara skadliga, så länge de uppfyller vissa bestämda kriterier och ingår i en kontext där de ges mening enligt givna ramar.

När man diskuterar fiktivt våld är det ofta med utgångspunkt i frågeställningen varför vi attraheras av våld och varifrån attraktionen ligger. Det får dock anses vara ställt utom allt rimligt tvivel *att* vi attraheras av fiktivt våld. Orsakerna till det blir oftast generellt formulerade (och kan antagligen inte bli mer specifika utifrån humanistiska och sociologiska förklaringsmodeller) som att det skänker oss spänning eller liknande,⁹ detta trots att våld som fenomen generellt sett betraktas som negativt och motbjudande. Det jag intresserar mig för här är således inte *om* eller *varför* vi attraheras av våld, utan hur vi löser den moraliska konflikt som konsumtionen av våld ger upphov till i och med denna inbyggda attraktion-repulsion. Framförallt när det gäller populärkulturen finns så gott som alltid vissa friskrivningsmekanismer inbyggda i våldets inramning som löser problemet och gör våldet kommersiellt paketerbart varvid man kan utnyttja våldets attraktionskraft utan att konfrontera betraktaren med ett moraliskt dilemma. Ur ett marknadsperspektiv är det sistnämnda förstås väldigt viktigt eftersom våld i stort sett är ett transkulturellt fenomen som går att sälja in på vilken marknad som helst världen över.

24 – ändamålet helgar medlen, tortyr som gott våld

Handlingen i 24 centreras kring en fiktiv *Counter Terrorist Unit (CTU)* där en säsongs handling utspelar sig under 24 timmar under vilka USA blir attackerat av terrorister. Den komprimerade tidsramen utgör det centrala narrativa greppet. Serieskaparen, Joel Surnow, refererar själv till det som seriens ”trick”.¹⁰ En säsong om 24 entimmesavsnitt (minus reklam) motsvarar ett dygn och serien berättas linjärt och i vad som ska föreställa realtid. Vid varje reklamavbrott (då anmärkningsvärt lite händer) och byte av narrativt perspektiv tickar en klocka fram för att påminna oss om

tiden som rinner ut samtidigt som skärmen delas upp för att visa vad som försiggår för olika personer i handlingen.

Det snabba händelseförloppet gör att CTU-agenterna, och speciellt hjälten Jack Bauer, kontinuerligt hamnar i situationer där de måste bruka våld, ofta regelrätt tortyr av ett eller annat slag. Enligt en undersökning gjord av organisationen Human Rights First har skildringar av tortyr blivit mer frekvent på TV efter 11 september. Det har också skett en signifikant omsvängning i arten av den tortyr som skildras, på så vis att det numera är representanter för den goda sidan som står för tortyren. Bauer är en av de mest frekventa återfallsförbrytarna. När Human Rights First genomförde undersökningen hade serien kommit upp i fem säsonger och under dessa fann man 67 tortyrscener, det vill säga en frekvens på ungefär en varannat avsnitt.¹¹ Den som följt hela serien vet att det inte finns någon anledning att tro att tortyrfrekvensen minskat i de sista tre säsongerna, våldet har snarare trappats upp. Uppenbarligen är våld och tortyr en huvudingrediens i serien och torde således också utgöra en central komponent i dess attraktionskraft.

Men det är alltså seriens format som skapar det nödvändiga rättfärdigandet för att vi ska kunna acceptera tortyr som underhållning. Som Jane Mayer skriver ställs Bauer och hans kolleger vid CTU inför tillspetsade dilemman där medborgarfrihet ställs mot säkerhet och de måste göra snabba val: antingen kan en motsträvig misstänkt få rättssäker behandling, vilket skulle låta terroristernas planer fortskrida, eller så kan man använda tortyr för att få fram ledtrådar. Bauer väljer med få undantag det senare alternativet, vilket jag kommer att komma tillbaka till. Som Mayer noterar utsätter Bauer på ett besvärande effektivt sätt sina misstänkta för misshandel, kvävning, elchocker, kemisk tortyr, knivvåld och andra mer exotiska tortyrstrategier – och vid så gott som alla tillfällen är resultatet att de uppger någon viktig ledtråd, vilket får effekten att ändamålen helgar medlen. Mayer skriver dock att seriens dragningskraft ”lies less in its violence than in its giddily literal rendering of a classic thriller trope: the ‘ticking time bomb’ plot”.¹² Men att seriens dragningskraft inte skulle ligga i dess våldsinnehåll kan ifrågasättas. Visserligen är den snabba berättartekniken en stor del, men det är hela tiden våldsscenerna som driver fram handlingen mot dess våldsamma klimax. Man kan betrakta seriens tidspremiss just som det berättartekniska grepp som tillåter våldsexcessen att ske, men inom rättfärdiga ramar. Serien har därför med viss

regelbundenhet blivit anklagad för att vara en konservativ önskedröm om det rättfärdiga i extrema förhörsmetoder.

När Jack Bauer förhör en misstänkt står han så gott som alltid inför två möjliga vägar: att använda våld i form av fysisk eller psykisk tortyr eller att avstå från att använda våld. (Med psykisk tortyr avses här hot om våld mot någon närstående till den misstänkte eller någon annan form av hot vars effekt är strukturellt likställt med direkt våld.) Det finns också en mellanväg mellan psykisk och fysisk tortyr där den misstänkte redan är smärtsamt skadad. Bauer kan då undanhålla vård eller smärtlindring i syfte att uppnå samma effekt som direkt våld. Det typiska händelseförloppet i det senare fallet är att Bauer fattar beslutet att objektet inte kommer svara på våld på ett önskat sätt inom de tidsparametrar som finns. Istället erbjuds den misstänkte juridisk immunitet i utbyte mot vital information. Realtidsberättandet är här väldigt effektivt för att få fram moraliska dilemman i tillspetsad form – det påminner en hel del om uppställningen av moralfilosofiska problem kring ändamål och medel. Ur åskådarperspektiv är en sådan mild behandling av den misstänkte förstås anstötlig – här har vi någon som vi har all anledning att anta är skyldig som trots detta ges möjlighet att komma ur situationen oskadd och utan att behöva svara för sina gärningar. Denna känslomässiga respons brukar i typfallet också ges utrymme i berättelsen genom att ageras ut genom någon karaktär – trots att en sådan respons ofta undergräver det realistiska anspråket när förment professionella personer agerar irrationellt i pressade situationer. Ur narrativ synpunkt är dock sådana irrationella avsteg från professionalism välmotiverade, eftersom de dels signalerar till betraktaren att denne har rätt i att bli upprörd över att skurken går fri, dels att den narrativa logiken dikterar att det rör sig om ett temporärt snarare än slutgiltigt avsteg från den moraliska norm som dikterar att brott neutraliseras av straff. Den omedelbara konsekvensen av Bauers professionalism är ju att den engagerade betraktaren berövas en potentiell, helt igenom rättfärdigad, våldsscena. Detta kan bara fungera i ett strukturellt spel, där betraktarens förväntningar först retas, bara för att sedan förnekas, där vi vet att detta är ett avsteg från det normala. Men det handlar *alltid* om en fördröjning snarare än en frånvaro – som varje kompetent läsare av 24-narrativet vet kommer den tillfälligt befriade skurken möta sitt öde, våldsamt, till sist. Detta är en absolut sanning inom 24-universumet – alla får det våld de förtjänar; kanske inte i det korta perspektivet, kanske inte

ens i samma säsong, men till sist. Ovillkorligen. Det handlar förstås inte om rättvisa i juridisk bemärkelse, utan om moralisk rättvisa som alltid skipas med döden som enda möjliga straffsats. Brottslingar står inför en transcendent moralisk rättvisa som står över futtiga legala procedurer. I narrativa termer fungerar denna retardation av våld enligt stripteasens

24 – våldet som nödvändighet



logik: betraktaren ser våldet förskjutas med full vetskap att det kommer nå sin fulla potential i ett senare skede. Som varje god striptease förhöjer fördröjningen effekten när den våldsamma upp/utlösningen slutligen kommer.

Som synes förmedlas ett tydligt budskap hela serien igenom att det finns en moralisk struktur i världen, där de orättfärdiga obönhörligen och oundvikligen får stå till svars för sina gärningar och där den enda möjliga principen är våldets. Här hamnar ingen på obestämd framtid i limbo i Abu Ghraib eller Guantanamo. Möjligen inte så förvånande, men mitt i seriens konservativa, flaggviftande patriotiska propagerande för extrema förhörsmetoder och fantasier om slutgiltig vedergällning framträder ett tydligt antikristet budskap: det här handlar inte om att förlåta och vända andra kinden till, det här handlar om hämnd. I ett USA härjat av 11 september (serien hade premiär den 6 november 2001) fungerade dess budskap om vedergällning perfekt som fantasi om symbolisk hämnd i det kollektiva medvetandet hos dess tittare. Seriens skapare Joel Surnow bekräftar själv detta när han säger att serien är ”ripped out of the Zeitgeist of

what people's fears are—their paranoia that we're going to be attacked".¹³ Laura Ingraham, konservativ radiopersonlighet, har sagt apropå seriens popularitet att den med sina höga tittarsiffror i USA är "as close to a national referendum that it's O.K. to use tough tactics against high-level Al Qaeda operatives as we're going to get".¹⁴ Surnow hymlar heller inte med sina politiska intentioner: "The military loves our show [...] People in the administration love the series, too [...] It's a patriotic show. They *should* love it".¹⁵ Intressant nog har just några företrädare för förhørsledare från amerikanska militären och FBI protesterat mot seriens "förgiftande effekt" när det kommer till att skapa positiva attityder till tortyr som förhörsmetod och föreslog istället icke-våldsamma förhörsmetoder eller att man skulle visa när tortyr inte var effektivt – dock utan att få något gensvar. En av dessa, Patrick Finnegan, satte fingret på problemet: "The disturbing thing is that although torture may cause Jack Bauer some angst, it is always the patriotic thing to do".¹⁶ Och, som nämnts ovan, det är också inom seriens moraliska struktur uteslutande den rätta saken att göra.

Även om Bauers agerande kontinuerligt ifrågasätts serien igenom förblir Bauer den som ser det andra inte ser, gör det andra inte vill göra. Extra uppenbart blir detta i säsong sjus inledningsavsnitt när han står inför ett senatsförhör angående brott mot mänskliga rättigheter under sin tid vid CTU. Här verkar det som serieskaparna vill tydliggöra seriens moral genom att skapa en fiktiv arena för att ventiler argumenten (om än ganska ensidigt). Senatören som leder utfrågningen inleder med att fråga Bauer om han torterat en specifik misstänkt, Ibrahim Haddad, vilket han erkänner utan omsvep, men inskjuter att han genom att göra så räddade 45 personer, varav tio barn. Det påföljande meningsutbytet gör positionerna tydliga – den idealistiske och regelbundne byråkraten gentemot den realistiske och anpassningsbare Bauer som gör vad som än krävs:

Senator Mayer: By torturing Mr. Haddad.

Jack: By doing what I deemed necessary to protect innocent lives.

Senator Mayer: So basically what you're saying Mr. Bauer, is that the ends justify the means and that you are above the law.
[...]

Jack: For a combat soldier, the difference between success and failure is your ability to adapt to your enemy. The people that

I deal with—they don't care about your rules. All they care about is a result. My job is to stop them from accomplishing their objectives. I simply adapted.

Ifrågasättande liberaler framställs som naiva medlöpare till terrorister som inte förmår se verkligheten som den verkliga är. Tidigare i serien blir till och med en representant för det tunt maskerade "Amnesty Global" ovetandes en bricka i terroristernas spel att använda lagen för att obstruera CTUs arbete (säsong 4, avsnitt 18). Seriens ideologiska hemvist framgår med andra ord med all önskvärd tydlighet och vi kan se hur serie-skaparna är mer än medvetna om dess kulturella position och funktion. Bauer fick dessutom lite oväntat stöd av domare Antonin Scalia i USA:s Högsta Domstol, som menade att man inte skulle hålla honom till svars för sina gärningar i domstol – vilket om inte annat visar vilket genomslag serien trots allt haft som opinionsbildare.¹⁷ Som Steven Keslowitz påpekar i sammanhanget spelar media i allmänhet och TV i synnerhet en stor roll i hur allmänheten uppfattar lagfrågor och man ser ofta Jack Bauer figurera tillsammans med politiker som Barack Obama och Dick Cheney i debatter om terrorism och tortyr.¹⁸

Betraktar man serien som helhet, som en *story arc* som sträcker sig över alla åtta säsonger (inklusive den fullängdsfilm som tjänar som brygga mellan säsong sex och sju) kan man konstatera att det över de sju första säsongerna finns ett genomgående drag i Bauers karaktär – hur våldsamt hans beteende än må te sig visar han sig ändå alltid ha rätt i slutändan, vilket indikerar att ändamålen alltid helgar medlen. Ett tydligt exempel på detta är när CTU i öppningen av säsong två kört fast i sin jakt för att finna terrorister som besitter ett kärnvapen de avser använda på amerikansk mark. De har ett vittne – en mördare och barnpornograf – som säger sig kunna leda dem till terroristcellens ledare, men det tar för lång tid. Bauer löser den gordiska knuten genom att helt sonika mörda vittnet och såga av honom huvudet i avsikt att bringa det som gåva till en av terroristerna för att kunna infiltrera terroristcellen. Det är tydligt att Bauer är den som kan bryta det dödläge som en ineffektiv liberal politik innebär: här handlar det om att skrida till handling. Som Bauer säger till sin chockade överordnade: "This is what it takes [...] People like you want results but you never wanna get your hands dirty. I'd start rolling up your sleeves. I'm gonna need a hacksaw." Givetvis visar det sig att Bauers våldshandlingar

3 VÅLDSKONTRAKTET

leder till rätt resultat i slutändan. Han har gjort ett litet offer i sammanhanget för att rädda många – men rättfärdigandet är retrospektivt, det fanns inget sätt att bedöma hur händelserna skulle utvecklas. Men berättelsen ger Bauer rätt, om och om igen, och därmed rättfärdigas hans handlande och det som initialt verkar vara övervåld visar sig i slutändan vara exakt avvägt.

Bauer framstår som en superhjärte vars agerande alltid haft andras väl som främsta princip, till och med till den grad att han offrat sig själv för president och fosterland. Vid ett tillfälle (säsong 4, avsnitt 18) säger han till och med upp sig och sätter sin karriär och sitt rykte på spel för att kunna tortera en misstänkt utan att behöva blanda in sina överordnade. Serien igenom blir han dessutom som i ett utdraget passionsspel själv utsatt för tortyr vid upprepade tillfällen och ett återkommande inslag är hur andra karaktärer betraktar hans sargade kropp med förundrade blickar. I egenskap av att vara den som ser helheten på ett sätt som andra inte förmår agerar han också utan tvekan. Ett intressant avsteg från det här mönstret sker i sjätte säsongens andra avsnitt när Bauer avbryter sin knivtortyr av en misstänkt för att han inte kan förmå sig själv att fullborda handlingen. Han säger istället att han kunnat se i ögonen på den misstänkte att han inte satt inne på mer information. Bauers mindre samvetstygde medhjälpare tar dock över och lyckas få ut mer vital information. Sensmoralen är alltså att extrem tortyr är rättfärdigad och att Bauer gjorde fel vid detta enda tillfälle när han lät sin empati ta överhanden.



Jack Bauer i full stridsmundering i säsong 8 av 24

Något intressant händer dock i åttonde säsongen: Bauers våldsamheter har hela tiden hållits i schack och hela tiden stått i proportion till situationen (åtminstone sett i efterhand), men här realiseras dess fulla potential till rent, fulländat våld – våld som inte längre utövas för det allmännas väl, våld som inte längre står i exakt proportion till situationen. Den utlösande faktorn till omvälvningen är att Bauers flickvän mördas och han bryter till sist samman inför allt han utsatts för och ger sig ut på en hämndexkursion. Här möter vi för första gången i serien ett övervåld där Bauer inte längre verkar agera rationellt. Han agerar inte längre utifrån det allmännas princip utan utifrån hämndprincipen. Transformationen i Bauers karaktär signaleras tydligt visuellt när Bauer, som tidigare har förlitat sig på smidigt våld vilket hela tiden har haft ett realistiskt anslag, tar sig an expresidentens bilkortege. Här attackerar Bauer iförd en sorts kroppsrustning som visar sig stå emot alla sorters handeldvapen, snarlikt den som återfinns i ökände regissören Uwe Bolls *Rampage* (2009). Bauer har här transformerats från episk till tragisk hjälte: han är inte längre Odysseus som försöker finna vägen tillbaka utan Macbeth som använder sin våldspotential för sina egna syften.

Den här omsvängningen i Bauers karaktär är intressant i och med att våldet inte längre är rättfärdigat. Så länge Bauer agerade för massans väl var hans handlingar nästintill automatiskt rättfärdigade. Åtminstone i betraktarens ögon, andra karaktärer i serien – särskilt representanter för den politiska makten – fördömer regelmässigt hans handlande. Men det är det som gör honom till en episk hjälte, eftersom han hela tiden på sätt och vis befinner sig på ett högre narrativt plan, vilket framgår av att han liksom på förhand ser hela berättelseförloppet och därmed också att de handlingar han utför, som kan te sig irrationella i ett kortare perspektiv, kommer att rättfärdigas i ett senare skede. I den åttonde säsongen har detta narrativa rättfärdigande av övervåldet avlägsnats, men Bauer förblir ändå moraliskt friskriven. Som nämnts tog serien med sitt konstanta och ofelbara avvärjande av terroristhot fart genom en synergieffekt med terrordåden den 11 september 2001 och genom att alltid slutligen finna förövarna och utkräva omedelbar, våldsam rättvisa. Det här framstår som en gestaltning av en lockande önskedröm – eller som ett handfast bearbetande av ett nationellt trauma – om moralisk struktur i en verklighet där terrorister gömmer sig i otillgängliga grottor i oländig terräng, antiterroriståtgärder får civila offer, misstänkta terrorister hålls fångna

på obestämd tid i Guantanamo utan att ge upp avgörande information, där den goda sidan begår övergrepp i Abu Ghraib och inga värden verkar vara absoluta längre.

I den sista säsongen verkar det dock inte vara nödvändigt med detta övergripande rättfärdigande av våld längre. Kanske anser seriemakarna att Bauers handlingar inte längre behöver rättfärdigas, att han så att säga har arbetat upp ett sparkapital av goodwill att ta av, i och med att han redan är en så väletablerad karaktär att det inte längre är nödvändigt att moraliskt rättfärdiga de överträdelser han begår. Men det kan också vara så att serien vid detta lag uppfyllt sin traumabearbetande funktion (åttonde säsongen är trots allt inspelad nio år efter 11 september), och seriemakarna fångats av själva berättelsen och våldet som spektakel. Både för serien och för huvudpersonen blir våld ett självändamål, inte med syfte att tjäna det allmänna. Våldet har på sätt och vis blivit postmodernt, det rättfärdigas inte längre med åsyftning av någon princip bortom texten där det fyller någon sorts ideologiskt syfte, utan rättfärdigas enbart enligt njutningsprincipen med utgångspunkt i texten själv.

***Dexter*: den domesticerade seriemördaren**

Ett annat tydligt exempel på rättfärdigat våld, i sammanhanget definierat som det som är riktat mot någon som tidigare begått våldshandlingar och därmed förtjänat det, är den omåttligt populära TV-serien *Dexter*. Serien avslutade under 2013 sin åttonde säsong, vilken också annonserats som dess sista. Seriens popularitet och paradoxalt mysiga aura inskräps av att man på TV-bolaget *Showtimes* hemsida kan inhandla diverse seriemördarattiraljer (sprutor, slaktförkläden och liknande), seriemördaractionfigurer eller blodstänkta fikamuggar. Huvudkaraktären i *Dexter* är blodstänksanalytikern vid Miamis mordrotel, Dexter Morgan. Twisten här är att Dexter inte bara är lagens företrädare, utan även seriemördare (i dubbel bemärkelse). Dexter mördar dock inte urskillningslöst, med hjälp av sina insikter i mordutredningar mördar han andra seriemördare som lagen inte förmår rå på. I det här avseendet kan *Dexter*, liksom *24*, med andra ord läsas som en konservativ önskedröm, här om det rättfärdiga i dödsstraff i ett liberaliserat samhälle som inte förmår kontrollera avvikelser. Lindsay, författaren till romanerna som TV-serien baseras på, har

också i intervjuer sagt att hans avsikt var att ge ett nytt perspektiv på just dödsstraff och vem som förtjänar att dö: ”So I wanted people to think about the whole thing: who deserves to die? Why? Dexter kills people who deserve it, and they’re getting away with it. So he’s a good guy. Except he really **LIKES** it – so he’s a bad guy”.¹⁹ Det här skapar en spänning i karaktären och en moralisk tvetydighet som antagligen har en stor del i seriens lockelse. Men just det här med dödsstraff i relation till Dexter är något Lindsay kommit tillbaka till vid flera tillfällen när han ska beskriva premisserna för berättelserna:

One of the examples that I like to give is that, even if you say that you are against capital punishment, there was, in our area, a year or so ago, a little girl and I mean “little,” and she was kidnapped, raped, and murdered. What do you want to do with this guy when they catch him? Do you want to just put him in prison? I don’t. I want him dead. Sorry. That may make me a bad person. Okay, that’s what Dexter’s doing.²⁰

Liksom i 24 är våldet således även här instrumentellt till sin karaktär och syftar till att upprätthålla ett ideologiskt ramverk. Det som ger våldet legitimitet här är återigen ett kontrakt där parametrarna är tydliga och våldets potentiellt stötande karaktär neutraliseras genom att infogas i ett moraliskt ramverk.

Dexter – serie-
mord som fre-
dagsmys.



3 VÅLDSKONTRAKTET

Vi kan tydligt se hur det här kontraktet förhandlas fram i seriens allra första del. Serien marknadsfördes hårt med Dexter som seriemördare. I serieöppningen spelar manusförfattarna på tittarens oro och förväntningar eftersom vi ännu inte vet hur detta ska ta sig uttryck. Vi möter först Dexter åkandes längs Miamis sjabbiga gator, betraktandes stadens nattliv på typiskt hårdkokt *film noir*-manér. Samtidigt har vi Dexters voice-over som ger oss vår första inblick i hans tankar: ”Tonight’s the night. And it’s going to happen again, and again. Has to happen. Nice night. Miami is a great town. I love the Cuban food, pork sandwiches – my favorite. But I’m hungry for something different now.” Spänningen här byggs upp genom att vi ännu inte känner till parametrarna för Dexters hunger, kontraktets innebörd, vad som kan stilla (tillfälligt – tack och lov för tittaren!) hans hunger. Kameran sveper olycksbådande in över en oskuldsfull gosskör (är det här föremålet för hans aptit?), för att till sist – och här kan vi dra en lättnadens suck – fastna på deras vuxna körledare. Det visar sig att han förgriper sig på och mördar unga pojkar (förstås – minns diskussionen



Dexters två ansikten – seriemördare och familjefar.

ovan om barnpornografen Jack Bauer mördade och dekapiterade). Ett utmärkt offer således för Dexter, som vi får veta är en seriemördare som bara mördar de som förtjänar det. Härigenom upprättas det moraliska kontraktet med betraktaren och vi kan lugnt konsumera det våld vi serveras i trygg förvissning om att det sker inom de moraliska parametrar som Dexters offer var de första att överträda.

Dexter attackerar sedermera körledaren och tvingar honom med sig till en enskilt belägen byggnad – seriens första mordscen och därför av avgörande betydelse för att etablera både serie och karaktär. I avsikt att konfrontera körledaren med sina missgärningar har Dexter anordnat en grotesk *lit de parade* med de förmultnande kvarlevorna av mannens offer. Under hot om att få sina ögonlock avskurna om han inte tittar på bilderna tvingas gärningsmannen snyftande erkänna, "I couldn't help myself, I couldn't, I . . . Please, you have to understand..." Varvid Dexter svarar, "Trust me, I definitely understand. See, I can't help myself either". Dexter förstår den irrationella driften som tvingar fram våldshandlingar mycket väl, den är också hans. Det avgörande här är att det finns en fundamental åtskillnad mellan de två psykopatiska mördarna: Dexters handlande må i grunden vara irrationellt och impulsstyrkt, men han har en kod som agerar moraliskt surrogat och gör att han aldrig dödar en rättfärdig. Som han själv uttrycker det: "I have standards."

Redan från start klargörs alltså de gränser Dexter har för sitt agerande, och således också själva grunderna för det moraliska kontrakt på vilket hela serien vilar. Dexter mördar inte barn och han förklarar på annat ställe i öppningsavsnittet att hans begär att döda inte är av sexuell natur. Som för att understryka detta, gör sig Dexter i samma avsnitt av med en man som producerat s.k. snuff-film av sexualsadistisk natur. Snuff blir här, liksom i otaliga texter av olika slag, själva sinnebilderna för det mest perverterade. Även om ingen äkta snuff-film uppdagats, fungerar föreställningen om att det måste existera någon någonstans som något av en absolut sanning, som framgår av den här bokens sista kapitel. Men det som varit notoriskt svårt att hitta – en genuin snuff-film – hittar förstås Dexter, som är den som utforskar och rensar undan det som inte samhället förmått göra sig av med. I denna scen ser vi för övrigt ett utmärkande drag med *Dexter*: morderna är ofta skildrade som humoristisk kitsch vilket ytterligare tar udden av det kontroversiella med våldsinslagen genom att ge åskådaren distans.

Redan i det första avsnittet har man således etablerat Dexter som någon som står på det godas sida och man har gjort så genom att kontrastera honom mot två av de mest avskyvärda brottslingarna man kan tänka sig: en mördande pederast samt en snuff-producent. De flesta som avrättas senare i serien är inte lika extrema avvikare; antagligen ville man i seriens pilotepisod vara extra tydlig med att markera att Dexter skiljer sig från

andra seriemördare för att förhindra tittaren att ta avstånd från serien, och istället dröja kvar och återvända till den. Det upprättade kontraktet med åskådaren repeteras sedan i varje säsongöppning, som för att påminna gamla tittare om vad det är som gäller och introducera nya tittare i den moraliska värld som är Dexters. Man kan säga att serien följer en pornografisk struktur där de återkommande klimaxartade avsnitten, med Dexters mord som *money shots*, varvas med hans (tillfälligt, förstås) tillfredsställda begär, där vi i typfallet får se ett mord och efteråt en belåten, post-homicidal Dexter som njuter av lugnet på sin båt när han dumpar sorgfälligt förpackade kroppsdelar i havet. Detta mönster upprepas sedan och stegras sedan på makronivån över säsongen i dess *story arc* mot den stora finalen i säsongsavslutningen där Dexter får mörda en annan stor seriemördare.

Dexter är med andra ord något så ovanligt- och säljbart – som en seriemördare som agerar ut samhällsmoralen (åtminstone en amerikansk, konservativ sådan). Han är ett enmansmedborgargarde som tar vid där samhälleliga institutioner går bet (förstås en väl etablerad trop i amerikansk film), vilket också är ett budskap som hamras in otaliga gånger genom serien. Som han säger i öppningsavsnittet av säsong tre: "Most normal people enjoy a sacred pact with society. Live a good life and society will take care of you. But if society drops the ball, then someone else has to pick up the slack. That's where I come in". Det här skriver in serien specifikt i den starka *vigilante*-tradition som är särskilt påfallande i amerikansk populärkultur och aktiverar specifika konventioner inom olika kriminalgenrer. Som Carter och Weaver skriver, "Through some of these genres, violence is presented as a legitimate action – for example, when it is a part of a defined 'rules of the game' or when it serves to enforce criminal justice when other systems of justice have failed"²¹ Genom Dexter iscensätts en fantasi om det irrationella våldet som vanligen personifieras av seriemördare på film som blivit neutraliserat och domesticerat. Liknande utsagor återkommer serien igenom, till exempel i början av säsong åtta (avsnitt två) där en psykolog som vet Dexters hemlighet säger: "You're not evil Dexter. You're actually making the world a better place." Det här utgör förstås ett ganska stort avsteg inte bara från det troliga, utan också från hur seriemördare skildrats i fiktionen tidigare. Dessa seriemördares extrema och tabuöverskridande handlingar, menar Philip L. Simpson, gör att de mytologiseras. De bryter mot samhällets lagar och föreställningar

om vad som är passande och civiliserat, och deras slumpartade handlande leder till ett hotande intellektuellt kaos.²² De är irrationella varelser och därmed omöjliga att förstå inom gängse tolkningsramar och det är just denna obegriplighet som gör dem till mytologiskt hotfulla gestalter.

Dexter representerar dock som sagt ett slags mutation av genren och dess standardiserade meningsskapande. (Som diskuteras lite längre ned har han också ett motiv som ger hans våldshandlingar struktur i det etiska regelverk som inpräntats i honom av hans fosterfar.) Som Simpson också visar, har den traditionelle fiktive seriemördarens funktion i kulturen också avkodats på ett visst sätt, där man sett seriemördaren som en sorts manifesterat tecken för verklighetens lösliga hotbild i en värld i upplösning: "The literature and legends that have coalesced around über-criminals answer the human need to personify free-floating fears, aggravated by the perplexing indeterminacy of the postmodern world, into a specific, potentially confinable, yet still ultimately evil, threat".²³ Texter som använder sig av seriemördartropen dramatiserar rädslor och lustar som vidhäftar kroppslighet i en modern värld i en intellektuell representationskris där det civiliserade undertrycker det ottyglade, där rationalitet undertrycker det irrationella. Den klassiska seriemördaren utmanar hela detta civiliserade bygge. Dexter, å andra sidan, är en domesticerad seriemördare som bara hotar den som själv begår våld, en förlängning av samhällsmoralen snarare än ett hot mot den. Han är inte den manifesterade varianten av tingens kaos, han är den som är satt att bringa ordning i kaos.

Simpson beskriver vidare den traditionelle seriemördaren i fiktionen som "indicative of a sort of atavistic modernism—a totalizing project that works backward to primitivism", någon som av en eller annan anledning undgått civiliseringsprocessen och agerar utifrån ren drift.²⁴ Dexter har förvisso också atavistiska drag. Hans drift beskrivs ofta som något naturligt (i Hobbes mening), speciellt tydligt är detta i Lindsays romaner där Dexters "dark passenger" är någon sorts urtidsfenomen, lite oklart vad och hur. Men i TV-serien förekommer detta också frekvent genom att man använder ljus och skugga för att framkalla primitiva drag hos skådespelaren, Michael C. Hall, på ett sätt som närmast minner om förvandlingsscenerna i Rouben Mamoulians *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931). Dock är Dexter en utvecklad version av *homo homocidalis* som kan styra sina drifter och kanalisera dem på ett produktivt sätt. Där den traditionelle se-

riemördaren enligt Simpson representerar de sällsynta men spektakulära tillfällena när individer tagit sig statens traditionella rätt att avrätta storskaligt, fast av privata skäl, representerar Dexter en radikal omkastning av rollerna: han har, genom att han blivit programmerad med sin fosterfars kodex (se nedan), tagit på sig samhällets ansvar att döma och döda – men han gör det eftersom samhället inte längre förmår förvalta det ansvaret på egen hand. Må så vara att han i ett utopiskt samhälle skulle varit tvungen att finna utlopp för sin drift på de rättfärdiga, men i den här historiska kontexten fyller han ett syfte. Simpson skriver om den traditionelle ärkebrottslingen som en individualistisk rebell med en vision som utmanar medelklassens etik och värderingar.²⁵ Dexter är dock motsatsen – han är den som upprätthåller medelklassens etik och värderingar. Som Mark Seltzer skriver ses seriemördare ofta som sår i en idealiserad och intakt amerikansk kultur, men Dexter är istället botemedlet som jobbar för att restaurera ett raserat ideal.²⁶

Det som tillåter betraktaren att konsumera allt detta våld utan att behöva känna sig moraliskt involverad är som sagt kontraktet – de tydligt uppställda parametrarna som reglerar Dexters agerande. Intressant nog är det just Dexters moral som gör att situationen dekonstrueras. Dexter agerar inte moraliskt för att han är en moralisk varelse. Det inskräps i så gott som varje voice-over att Dexter är sociopat och amoralisk, ett tomt skal. Sedan kan man kanske invända att Dexter-karaktären inte är fullt ut sammanhållen serien igenom; han ges fler emotionella dimensioner än vad grundpremisserna – känslobefriad sociopat som använder normaliteten som täckmantel – egentligen medger och formar exempelvis mellanmänniska kopplingar med flera andra karaktärer på ett sätt som hör hjälterollen snarare än psykopatrollen till. Men det är lätt att förstå att man tummat på konsekvensen för att kunna ge karaktären lite mer psykologisk komplexitet. Hursomhelst, Dexter agerar moraliskt för att han blivit uppfostrad att lyda sin adoptivfars moral, kodifierad i ”the code of Harry”. Harry tog sig an den unge Dexter efter att Dexter bevittnat det brutala mordet på sin mor, vilket är det grundläggande trauma som skapat Dexter, monstret.²⁷ Det är detta som underbygger hela paradoxen med Dexter. Han gör rätt men har ingen autentisk koppling, ingen internaliserad moralkänsla, som motiverar hans agerande, utan denna är helt och hållet extern. Detta gör att det överhuvudtaget blir logiskt möjligt med en i grunden irrationell seriemördare som agerar förutsägbart och

inom ramen för vad som antas vara godtagbart. Genom Dexter iscensätts en våldsfantasi om ett våld som är både okontrollerat och kontrollerat på en och samma gång.

Kontraktet är så väletablerat serien igenom att serieskaparna kan tillåta sig att göra avsteg från det för att uppnå en spänningseffekt. I början av säsong fem har Dexter förlorat sin hustru och tagit det mycket hårt (vilket förstås antyder att han är kapabel att skapa känslkopplingar trots sin sociopatiska störning). Han beger sig ut på en roadtrip och dödar i vredesmod en oskyldig person. Just det faktum att kontraktet är så pass väletablerat gör att brottet mot det skapar dramatisk spänning. Mycket av händelserna säsongen igenom exploaterar det spänningsfält som uppstått, men Dexter hittar, som man kunnat förutse, tillbaks till ”the code of Harry” och kontraktet med tittaren återupprättas.

***Funny Games* – ett motexempel?**

Mekanismen i det ansvarsbefriande kontraktet kan ytterligare belysas genom ett motexempel. I Michael Hanekes *Funny Games* (1997), väljer filmskaparen att uppsåtligen sätta käppar i hjulet för kontraktsmaskineriet och därigenom synliggöra mekanismen. Två unga män tar en medelklassfamilj tillfånga i deras sommarhus och utsätter dem sedan för ”funny games”, vilket ska förstås som fysiskt och psykiskt våld, till synes utan motiv annat än att skapa ett våldsamt spektakel för tittaren. Filmen tematiserar åskådarens position som konsument av våldsunderhållning. Haneke har själv i intervjuer uttalat att filmens bärande idé är att betraktaren, istället för att erbjudas det som jag här kallat ett ansvarsbefriande kontrakt, görs delaktig i skeendet på duken, till exempel genom att lockas att applådera våldshandlingar, bara för att omedelbart efter behöva rannsaka sin egen respons.²⁸ Som han säger i en intervju: ”It’s meant as a provocation, and of course, all the rules that usually make the viewer go home happy and contented are broken in my film”.²⁹ Den ena förövaren bryter också upprepade gånger ned vad som dramaturgiskt brukar kallas den fjärde väggen – den tänkta vägg som skiljer åskådaren från den fiktiva världen – i ett direkt tilltal till tittaren som är ett i raden av ett flertal exempel på filmens *verfremdungs*-estetik. Ett exempel på detta är när den tillfångatagna familjen vädjar om ett snabbt slut, men den ene förövaren då svarar

att filmen då skulle bli för kort och därefter vänder sig direkt till tittaren och frågar om vi inte vill ha en komplett händelseutveckling, det som vi trots allt betalat för. Vid ett annat tillfälle tas kvinnans munkavle av med motiveringen att: ”De stumma lider så odramatiskt. Vi måste ju visa publiken vad vi kan”. De två förövarna tar så att säga sitt producentansvar gentemot kunden genom att ge denne full valuta för pengarna. Våldet ska vara tillräckligt och spektakulärt, vi ska inte gå miste om något vi har rätt att förvänta oss. Det som egentligen är uppenbart pekas ut: våldet finns där för dig som konsument – och skulle inte finnas där utan dig. Precis som varje ekonomisk transaktion handlar det om tillgång och efterfrågan, våldet finns där *för att* vi vill ha det. Konsumtionsakten främmandegörs och friläggs istället för att maskeras. På ett effektivt sätt placerar Haneke åskådaren på de anklagades bänk och påvisar något som borde vara uppenbart – att vårt förhållande till fiktionsvåld är präglad av dubbelmoral. Vi ser på våld, söker till och med upp våld, och förfasas över det, utan att erkänna vår egen del i transaktionen.

Haneke gjorde själv, som nämnts, under samma titel en amerikansk remake av filmen 2007, vilken var så gott som en exakt kopia på originalet, fast på engelska och menad för den publik som Haneke själv ansåg bäst behöva en film som kritiserar filmvåld som kommers, eller vad han kallar våldets pornografi.³⁰ Intressant i sammanhanget är att den amerikanska remaken fick ganska dålig kritik. Man sammankopplade till och med Haneke med regissören Eli Roth, känd för så kallade tortyrporrfilmer som *Hostel*-serien och slasher-filmer som *Cabin Fever* – just den typ av film som man får anta att Haneke avsåg med benämningen våldspornografi. Filmkritikern Jim Emerson skrev bland annat för *rogerebert.com* att om man gillade bilder från Abu Ghraib skulle man älska *Funny Games* och fortsätter:

What makes ”Funny Games” different than any other campy-scarey horror movie that gets off on tormenting its characters and teasing its audience? Not much. It’s being pitched to the ”Hostel” crowd (who are invited to laugh) and the art-house crowd (who are invited to feel ennobled as they shake their heads and lament the state of violence in movies).³¹

Emerson var inte ensam om sådana känslor inför filmen. Claudia Puig recenserade filmen för *USA Today* och skrev indignerat att ”The audi-

ence feels like a co-conspirator in this sadomasochistic excursion into extreme cruelty. One can't help but leave the theater angry to have wasted time on this despicable, conscience-free exercise in pointless horror".³² Peter Rainer skrev för *Los Angeles Times* om filmen: "If you are in the market for unspeakable horror but wouldn't be caught dead slinking into "Saw IV," Michael Haneke is definitely the go-to guy for you".³³ Och David Edelstein fortsätter på inslaget spår i *New York Magazine*: "what comes through most vividly is the director's sadism. In the end, the film is little more than high-toned torture porn with an edge of righteousness".³⁴ Med andra ord verkar inte Hanekes intervention i den kommersiella mittfåran ha varit särskilt effektiv – filmen placerades tvärtom i just det fack den avsåg kritisera. Möjligen kan vi se sådana här reaktioner som ett bevis på att våldsrepresentationer drabbar oss på ett så direkt sätt att intellektuella processer förbikopplas. Man kan i och för sig också tänka sig att reaktionerna visar att filmen fyllde exakt det syfte som avsågs: att provocera genom att synliggöra konsumtionsaspekten av fiktionsvåld. Att den inte sågs som någon konstnärlig framgång blir i så fall sekundärt.

Men även om det är lätt att avskriva recensioner som de nämnda som tondöva när de missar att filmen är en förklädd *art*-film som de misstar för en mainstream-dito, måste man ändå ge dem åtminstone lite rätt – vi kan inte bortse från att Haneke också gör sig skyldig till att kommodifiera och göra spektakel av våldet. Även om *Funny Games* tydligt arbetar för att synliggöra det konventionella våldskontraktet inträder istället ett nytt kontrakt som friskriver åskådaren från att bli implicerad. Fast här är det istället upprättandet av självreflexiv åskådarposition som gör våldsinnehållet konsumerbart fast för en annan publik och på ett mer intellektuellt manér – ett moment 22 som även andra metafiktiva våldsfilmerna med våldskritiskt anslag som Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* och Oliver Stones *Natural Born Killers* hamnat i. Med andra ord kan man inte egentligen säga att *Funny Games* utgör ett motexempel. Det är visserligen en intervenerande text vad gäller det konventionella moraliska friskrivningskontraktet, men eftersom ett nytt inträder blir filmen snarare ett exempel på att också denna typ av publikkontrakt påverkas av vilket register vi placerar in den mediala diskursen i (jämför kapitel ett).

Slutord

Roland Barthes skriver i inledningsessän i *Mytologier* om fribrottning, och det kondensat av moral och berättelse som fenomenet utgör, där varje brottare har en på förhand tilldelad roll (både som karaktär och inom en struktur) och där varje ”match” blir ett skådespel som gestaltar kampen mellan Ont och Gott. Resonemanget kan överföras även till diskussionen här om våldets funktion och rättfärdigande i samtidskulturen. Barthes tar som sin utgångspunkt att det våldsamma spektaklet existerar för att kommunicera en fundamental berättelse om rättfärdighet, i vilken våldet helt enkelt är språket som används för att förmedla detta: ”vad catchen [fribrottningsmatchen] i synnerhet bör framställa är ett rent moraliskt begrepp, nämligen rättvisan”. Fribrottning håller sig till en väldigt rudimentär, binär narrativ struktur, organiserad kring Ont och Gott: ”Det handlar naturligtvis alltså om en inneboende rättvisa. Ju gemenare ’busens’ handlingar är, desto gladare blir publiken över de slag han utsätts för”. Om det skulle vara så att den Gode brottaren måste bryta mot en del regler för att besegra den Onde så må det vara hänt eftersom det ytterst finns en absolut moralisk relationell struktur att förhålla sig till: ”hopen jublar över att se spelreglerna kränkta till förmån för ett välförtjänt straff”.³⁵

Detta sista är förstås direkt applicerbart på det likartade våldsspektakel som 24 utgör. Ett av de oftast återkommande berättargreppen är just att Bauer måste bryta några regler för att uppnå det stora Goda syftet. Det är det som gör honom till hjälte och övermänniska. Som betraktare är vi fullt införstådda med denna manikeiska nivå och ser det för vad det är, ett bondeoffer för att vinna partiet. För Barthes är hela syftet med en fribrottningsmatch att spektaklet skall förkroppsliga tecknet, i det här fallet den stora berättelsen om det Godas kamp mot det Onda, fullständigt och radera ut all ambivalens: ”ett idealtillstånd för människor som är höjda över det dagliga livets grundläggande tvetydigheter och installerade i en enhetlig naturs svepande vision, där tecknen till slut skall överensstämma med orsakerna, utan hinder, utan undanflykter och utan motsägelser”. Fribrottningsmatchen har uppnått total teckenstatus och blivit ”den rena handling som skiljer det goda från det onda och blottar en äntligen begriplig rättvisas ansikte”.³⁶

Berättelser som 24, och i viss utsträckning också *Dexter*, fyller samma strukturella funktion att försäkra att världen är ordnad enligt moraliska principer och att gott alltid lönar sig (och ändamålen helgar medlen) och att ont alltid, utan undantag, straffas. *Funny Games*, å andra sidan, spelar på åskådarens förväntningar om en rättfärdig ordning, men frustrerar genom att kontinuerligt ställa dem på skam. Just när vi tror att de goda äntligen fått hämnas och de onda äntligen fått sitt straff och den rättfärdiga ordningen ska återställas genom att kvinnan i huset fått tag i ett vapen och skjutit en av förövarna – då letar den andre förövaren fram en fjärrkontroll och spolar realismvidrigt tillbaka händelseförloppet till innan skottet avlossats.

Avslutningsvis kan man konstatera att en föreställning som verkar ligga till grund för hur man rättfärdigar våldet är att våldet på något sätt har verklig innebörd. Våldet måste rättfärdigas för att det på något sätt har koppling till ett verkligt moraliskt sammanhang. Den här föreställningen synes vara lika aktiv i det kontraktsbundna våldet i 24 och *Dexter* som i kritiken av detta våld som levereras i Hanekes *Funny Games*. Här tangeras snuff-begreppet återigen – en föreställning om att fiktionstvåld är på riktigt – en sammansmältning av fiktion och verklighet, vilken möjliggörs genom våldets rent kroppsliga affekt. Antagligen är den här verklighetsföreställningen åtminstone en del av förklaringen både till att vi blir attraherade och repellerade av våldet – dess direkta, fysiska effekt ger en känsla av omedelbarhet, en direkt kanal mellan det fiktiva skeendet och betraktarens emotionella respons. Sannolikt är det också därför debatter om video- eller spelvåldets skadlighet blossar upp med viss regelbundenhet. Föreställningen finns så inbyggd i vår kulturella struktur att den ter sig som given – även om ensidiga empiriska belägg för skadlighet är lika sällsynt förekommande som genuina snuff-filmer.

Våldets funktion i de texter som huvudsakligen diskuterats är således i första hand att bidra med kittlande spänning. Här finns en friskrivningsmekanism inbyggd för att låta betraktaren konsumera våldet utan moraliska betänkligheter eftersom våldet redan är inramat på ett sådant sätt att det är rättfärdigat. Men det går inte att bortse från den ideologiska funktion våldet också har när det iscensätter konservativa önskedrömmar om direkt och rättvis vedergällning utanför det nuvarande samhällets ramar. Här fungerar våldet snarast utopiskt – det inkarnerar potentialen i ett rättvist samhälle som står separerat från världsliga ordningar som indivi-

3 VÅLDSKONTRAKTET

duell frihet och rätt till rättslig prövning. Om det verkliga demokratiska rättssamhället fungerar enligt principen att hellre fria än fälla i syfte att undvika att döma oskyldiga – där skyldiga med nödvändighet kommer gå fria – lever dessa texter ut fantasin att det går att uppnå hundra procentig bestraffning av skyldiga. Även om våldet som skildras är det man ser först, är det egentligen bara ett verktyg för denna ideologiska funktion, där våldets utopiska potential blir huvudsaken.

Noter kapitel tre

1. David Trend, *The Myth of Media Violence: A Critical Introduction* (Malden: Blackwell, 2007), 43. Jag roade mig med att en gång gå igenom en lista över de mest inkomstbringande filmerna de senaste åren och kunde konstatera att över hälften har våld som primär ingrediens; se till exempel siffror för de mest inkomstbringande filmerna under 2012 på *Box Office Mojo*: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2012&p=.htm>.
2. Steven Pinker, *The Better Angels of Our Nature: A History of Violence and Humanity* (London: Penguin, 2011). Pinker frågade intervjupersoner hur våldsamt 2000-talets England var i förhållande till 1400-talets. De tillfrågade uppskattade att 2000-talet var 14 procent mer våldsamt, men de egentliga siffrorna är att 2000-talet var 95 procent mindre våldsamt, proportionellt till befolkningens mängd. Ett exempel är 1400-talets Oxford, med 110 mord per 100.000 personer, jämfört med 2000-talets London, med mindre än ett mord per 100.000 (72–73).
3. Se Michael Morgan, *George Gerbner: A Critical Introduction to Media and Communication Theory* (New York: Peter Lang, 2012), 93.
4. Ytterligare en säsong börjar sändas sommaren 2014. Det finns även två spin-off-serier kopplade till huvudserien: *24: Conspiracy* (2005) och *The Rookie* (2007). Den första var en så kallad *mobisode* som var avsedd att ses i mobiltelefoner och utgjordes av 24 avsnitt på en minut vardera. Den andra sändes som tolv så kallade *webisodes* om tre till fem minuter vardera. 2006 kom även ett spel baserat på serien, *24: The Game*. Det finns även ett seriealbum, *24: Omnibus* (2009), som innehåller fem originaläventyr skapade av Mark L. Haynes, J. C. Vaughn och Beau Smith.
5. Även *Dexter* har gjort avtryck i andra mediaformer med två säsonger av en animerad webbserie, *Dexter: Early Cuts* (2009) och *Dexter: Early Cuts: Dark Echo* (2009), och Jeff Lindsay har påbörjat samarbete med *Marvel* om att stöpa om hjälten i serieromansformat i *Dexter Down Under*, där första volymen släpps sommaren 2014.
6. Cynthia Carter och C. Kay Weaver, *Violence and the Media* (Buckingham: Open UP, 2003), 81.
7. Jeffrey A. Kottler, *The Lust for Blood: Why We Are Fascinated by Death, Murder, Horror, and Violence* (Amherst: Prometheus, 2011), 31.
8. Joel Federman, *National Television Violence Study, Vol. 3: Executive Summary* (Santa Barbara: UCSB, 1998), 5.
9. Se till exempel Kottler, *The Lust for Blood*, eller Dolf Zillman och Peter Vorderer (red.), *Media Entertainment: The Psychology of Its Appeal* (New York: Routledge, 2000).
10. Jane Mayer, "Whatever It Takes: The Politics of the Man behind '24'", *The New Yorker* 19/2 2007, 67, http://www.newyorker.com/reporting/2007/02/19/070219fa_fact_mayer.
11. Mayer, "Whatever It Takes", 68.
12. Mayer, "Whatever It Takes", 66.
13. Mayer, "Whatever It Takes", 68.
14. Mayer, "Whatever It Takes", 82.
15. Mayer, "Whatever It Takes", 66.
16. Mayer, "Whatever It Takes", 72.

17. Peter Lattman, "Justice Scalia Hearts Jack Bauer", *The Wall Street Journal Law Blog* 20/6 2007, <http://blogs.wsj.com/law/2007/06/20/justice-scalia-hearts-jack-bauer/?m-g=blogs-wsj&url=http%253A%252F%252Fblogs.wsj.com%252F%252F2007%252F06%252F20%252Fjustice-scalia-hearts-jack-bauer>.
18. Steven Keslowitz, "The Trial of Jack Bauer: The Televised Trial of America's Favorite Fictional Hero and Its Influence on the Current Debate on Torture", *Cardozo Law Review* 31.4 (2010), 1125–32.
19. Vince Brusio, "Down under and Dirty with Jeff Lindsay's Dexter", *Previews*, <http://www.previewsworld.com/Home/1/1/71/950?articleID=145090>.
20. Douglas L. Howard (red.), *Dexter: Investigating Cutting Edge Television* (London: I.B. Tauris, 2010), 11.
21. Carter och Weaver, *Violence and the Media*, 93.
22. Philip L. Simpson, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction* (Carbondale: Southern Illinois UP, 2000), 11.
23. Simpson, *Psycho Paths*, 2.
24. Simpson, *Psycho Paths*, 14.
25. Simpson, *Psycho Paths*, 22.
26. Mark Seltzer, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture* (New York: Routledge, 1998), 6.
27. Vilket i sig är en av de vanligaste psykoanalytiska förklaringsmodellerna när det kommer till seriemördare, verkliga som fiktiva (Seltzer, *Serial Killers*, 4). *Dexters* potential som psykoanalytiskt studieobjekt kan också ses i den uppsjö av psykologiserande akademiska texter som finns i ämnet, senast Bella DePaulo (red.), *Psychology of Dexter* (Dallas: Smart Pop, 2010) samt delar i van nämnda Howard (red.), *Dexter*.
28. Serge Toubiana, "Michael Haneke Interview", *Youtube*, <http://youtu.be/dJ48tEdV2Fo>.
29. Katey Rich, "Interview: *Funny Games* Director Michael Haneke", *Cinema Blend* 12/3 2008, <http://www.cinemablend.com/new/Interview-Funny-Games-Director-Michael-Haneke-8141.html>.
30. "*Funny Games*: Michael Haneke Interview", *Cinema.com*, <http://cinema.com/articles/5600/funny-games-michael-haneke-interview.phtml>.
31. Jim Emerson, "Funny Games" [recension], *Roger Ebert.com* 13/3 2008, <http://www.rogerebert.com/reviews/funny-games-2008>.
32. Claudia Puig, "Also in Theaters: 'Funny Games,' 'Sleepwalking,' 'Doomsday'", *USA Today* 14/3 2008, http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/reviews/2008-03-13-also-opening_N.htm.
33. Peter Rainer, "Back to the Sawing Board: Did Michael Haneke Really Need to Remake His Excruciation 'Funny Games' in English?", *Los Angeles Times* 14/3 2008, <http://articles.latimes.com/2008/mar/14/entertainment/et-games14>.
34. David Edelstein, "Who's Laughing Now? With Help from Naomi Watts, Michael Haneke Repeats the Error of His Ways", *New York Magazine* 17/3 2008, <http://nymag.com/movies/reviews/45099/>.
35. Roland Barthes, *Mytologier* (Lund: Arkiv, 2007), öv. Karin Frisendahl, Elin Clason och David Lindberg, 19.
36. Barthes, *Mytologier*, 23.

4 Splatterfilmen remedierad

John Ajvide Lindqvists *Lilla stjärna*

Sofia Wijkmark

Skräckfilmen har kallats den mest självreflexiva av alla genrer, och onekligen bygger den i mycket hög grad på en lek med konventioner.¹ Wes Cravens *Scream* (1996), det kanske mest kända exemplet i den våg av metaskräck som kännetecknar 1990-talets skräckfilmsproduktion, drog detta till sin spets, då den genom olika former av referenser på en och samma gång hyllade och parodierade äldre verk i genren som Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960), John Carpenters *Halloween* (1978), och regissörens egen *A Nightmare on Elm Street* (1984). *Scream*, som fick tre uppföljare, parodierades också i sin tur tillsammans med en rad andra filmer i skräckkomedin *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000).² I det här kapitlet skall denna genrens lekfullhet, dess fokus på våldet som form snarare än innehåll, stå i centrum. Men istället för att än en gång vända blicken mot skräckfilmens intertextuella självreferentialitet, ska jag här rikta uppmärksamheten mot en roman av en svensk författare som på ett intressant sätt relaterar till den lekfulla skräckfilmstradition som så ofta väckt bestörtning.

John Ajvide Lindqvist har stått för ett av de mer uppmärksammade författarskapen i svensk litteratur under andra halvan av 00-talet, och det har talats om ett genombrott för svensk skräck efter hans framgångsrika debut med vampyrromanen *Låt den rätte komma in* (2004). Hans verk har fått såväl en bred läsekrets som beröm av kritikerkåren, och *Låt den rätte komma in* har gjort succé inte bara i bokform utan även som prisbelönt film i regi av Tomas Alfredsson med efterföljande amerikansk remake (*Let Me In*, Matt Reeves 2010). I Lindqvists fjärde roman *Lilla stjärna* (2010) är de i det tidigare författarskapet tydligt framträdande fantastiska elementen knappt märkbara, samtidigt som de våldsamma inslagen jämförelsevis är mer utstuderade och har en mer central funktion. Våldsamma skräckfilmer utgör en explicit intertext, och *Lilla stjärna* kan förstås som en berättelse där våldsskildringarna mer än något annat fungerar

som ett slags formexperiment som tvingar läsaren att problematisera sina förväntningar om vad en god bok är, vare sig det rör sig om en underhållande skräckberättelse eller en seriöst menad roman. Som kommer att framgå av diskussionen nedan har litteraturkritiken haft svårt att förlika sig med inslagen av extremvåld i boken. Våldsinslagen har antingen beklagats som ett störande ”pornografiskt” moment, i den meningen att de har karaktären av en omotiverad överdrift om vilken inte mycket är att säga annat än att den förstör en annars spännande historia, eller också har våldet lästs som ett uttryck för något annat – såsom utsatthet eller utanförskap. Här vill jag istället peka på en tredje möjlighet, nämligen att Lindqvists intresse för våldskildringen är genuint i den bemärkelsen att våldsestetiken har ett egenvärde i romanen. Som vi kommer att se kan *Lilla Stjärna* nämligen också ses som ett försök att remediera det videovåld som i början av 1980-talet skapade moralpanik efter att ha debatterats i Studio S, och så sent som 1990 ledde till att Sveriges riksdag instiftade Rådet mot skadliga våldsskildringar.³ Genom att överföra de våldsexcesser som återfinns i filmer från videovåldseran till en i många avseenden högklassig litterär skildring berättar Lindqvist inte bara något väsentligt om extremvåldets funktion i det medium han lånar det från, utan tvingar oss också att uppmärksamma hur instabila de estetiska register som reglerar vårt sätt att artikulera fiktionens våldets funktion i själva verket är.

I detta avseende är *Lilla Stjärna* på många sätt typisk för Lindqvists romaner. Trots en välvillig inställning har Lindqvists författarskap nämligen visat sig svårt för kritiken att kategorisera – ambivalensen och förbehållen i Eva Johanssons recension i *Svenska Dagbladet* av *Låt den rätte komma in* är illustrativa. Johansson finner det nödvändigt att markera relationen till skräckgenren och de negativa associationer som denna koppling till populärfiktionen för med sig: ”Beteckningen skräckroman kan kanske skrämja bort en del läsare. Inte för att de vill undvika det otäcka, utan för att skräck fortfarande betraktas som en lägre stående genre hos oss, som en sorts billigt effektsökande underhållningslitteratur”. Johansson är dock själv positivt inställd och ser stora litterära kvaliteter hos romanen, vilken hon betraktar som nyskapande i sin genremix:

Inträngande barndomsskildring, träffsäker samhällsbetraktelse och isande skräckhistoria. Allt på en och samma gång alltså, och helt utan att några skarvar uppstår mellan roma-

nens olika skikt och drag. Lindqvist balanserar suveränt det rafflande mot det gripande, det smutsrealistiska mot det fantastiska. Det är närapå perfekt.

Den kritik som trots allt anförs mot romanen är relaterad till dess alltför påträngande våldsskildringar, som kopplas till den låga skräckgenrens billiga effektsökande:

Men precis som nästan allt annat i genren lider Lindqvists roman av övertydlighet i de regelrätta skräckscenerna. De är lyckligtvis ganska få, men på ett par ställen blir det så mycket blod och inälvor och dreglande vansinne att rädslan helt går upp i rök. Ju mer man får se av det otäckta, desto fånigare blir det. Antydningar och skuggor är alltid mycket rysligare, så också här.⁴

Lindqvists författarskap är intressant som ett exempel på reception av fiktionsvåld, och kan relateras till tanken på diskursiva register som en modell för att förstå hur fiktivt våld fungerar i olika kontexter – som konst, underhållning eller pornografi. Trots en relativ samstämmighet om Lindqvists litterära kvaliteter förefaller det inte helt oproblematiskt att placera hans texter i konstregistret eftersom de så tydligt inordnar sig i skräckgenren, det vill säga i en genre som per automatik brukar hänföras till underhållningsregistret (och ibland rentav det pornografiska registret).

Enligt Johansson hade *Låt den rätte komma in* uppenbarligen varit bättre om våldsexcesserna hade uteslutits. De hör inte hemma i det konstnärliga registret, eftersom de förstör läsningen genom att inte lämna något åt fantasin att spela med. Den konflikt som kan utläsas i hennes recension är inte ny. Under den gotiska romanens blomstringstid från andra halvan av 1700-talet och en bit in på 1800-talet diskuterades genrens explicita skräck- och våldsinslag i förhållande till en mildare och mer accepterad teknik för att framkalla skräck som bygger på antydningar och mysterier, då i termer av *terror* och *horror*, en distinktion som brukar härledas till Anne Radcliffes essä ”On the Supernatural in Poetry” (1826). ”Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a higher degree of life; the other contracts, fre-

ezes, and nearly annihilates them”, skriver Radcliffe, som själv för övrigt är den mest namnkunniga författaren i *terror*-traditionen.⁵ I allt väsentligt bygger hennes resonemang på Edmund Burkes välkända föreställning om det sublimala. Den skräck som Radcliffe benämner *terror* kan relateras till Burkes begrepp, den leder till en upplevelse av det sublimala, och är därför högt värderad. Det mystiska, dunkla och outtalade stimulerar fantasin och har en moralisk effekt på subjektet då det aktiverar förmågan att urskilja faran och separera ont från gott. *Horror*, den paralyserande skräck som framkallas av den direkta konfrontationen med våld och ond bråd död eller, i en fantastisk diskurs, med det övernaturliga, leder till motsatsen. Radcliffe förklarar skillnaden genom att koppla *horror* till förvirring: ”Obscurity leaves something for the imagination to exaggerate; confusion, by blurring one image into another, leaves only chaos in which the mind can find nothing to nourish its fears and doubts, or to act upon in any way”.⁶ Även om det som vi med Radcliffe kan kalla för *horror*-inslag för Johansson väcker löje i stället för förvirring, är resonemanget om fantasins aktivering detsamma, något som alltså uteblir för henne när romanen vältrar sig i ”blod, inälvor och dreglande vansinne”.

Att göra våld på förväntningar

Receptionen av *Lilla stjärna* visar också den på svårigheten med att kategorisera Lindqvists romaner, men det tar sig ett något annorlunda uttryck. Berättelsen handlar om två tonårsflickor: den sällsamma och mycket våldsbenägna Theres, som är begåvad med en underskön sångröst, och den utstötta och missanpassade Teresa. De finner varandra via ett poesi-forum på nätet och skapar så småningom popakten Tesla, som snabbt blir enormt populär. Men deras vänskap leder också till excesser av våld när Theres visar den deprimerade Teresa hur dödandet av en annan människa kan ge känslor av eufori och livslust. Efterhand ansluter flera tonårsflickor, vars gemensamma nämnare är socialt utanförskap, och berättelsen avslutas med att de alla tillsammans begår en våldsam massaker på publiken i allsången på Skansen.

Kritiken har beskrivit det som sker i *Lilla stjärna* i vitt skilda termer. Johan Hilton har till exempel kallat den ”en lätt maskerad version av folksagens bortbyting”, medan Magnus Persson beskriver den som en berättelse

telse om varulvar och lykantropi. Både bortbytings- och varulvsmotivet förekommer också mycket riktigt i texten, men inget av dem är tillräckligt framträdande för att kunna karakterisera berättelsen i sin helhet, vilket öppnar upp för olika tolkningsmöjligheter. Jonas Thente har i stället valt att förstå den som en roman vars komposition är baserad på en naturvetenskaplig process, en läsning baserad på referensen till uppfinnaren Nikola Tesla som finns inskriven i namnet på flickornas popgrupp: ”en teslapole alstrar – i all korthet – elektricitet, som byggs upp i en kondensator som i sin enklaste form utgörs av två plattor: en negativ och en positiv”.⁷

Det som är intressant i det här sammanhanget är emellertid hur våldet i romanen uppfattas. Två recensioner får i det följande illustrera hur olika förväntningar leder till mer eller mindre motsatta uppfattningar om våldets funktion, något som också kan tänkas ha att göra med vilka diskursiva register som aktualiseras. Magnus Perssons recension i *Svenska Dagbladet* har rubriken ”Ultravåldet går för långt”, vilket säger en del om recensionens tendens: för Persson ter sig våldet inte som välmotiverat i *Lilla stjärna*. Han tycks betrakta den som ett slags utvecklingsroman men har samtidigt uppenbart svårt att få ihop den. Författarens ideologiska ”ärende” framstår som oklart:

Romanens styrka är skildringen av flickornas ensamhet och utsatthet. Men som helhet har romanen flera allvarliga brister. Att Theres kan utvecklas till det hon blir kan man möjligen förstå, men de andra? Och vad är egentligen författarens ärende? Att vuxenvärlden svikit? Att Idolkulturen skapar freaks? Hur estetiskt motiverat är egentligen det splatterfilmslika ultravåldet?⁸

Likheten med Eva Johanssons recension av *Låt den rätte komma in* är slående när det gäller attityden till våldsskildringen: våldet framstår som excess, som estetiskt omotiverat.⁹ Cecilia Verdinelli, som recenserar *Lilla stjärna* för *Göteborgs Posten*, gör en helt annan läsning, och placerar våldet i centrum för berättelsen: ”John Ajvide Lindqvists nya roman handlar om våldets befriande kraft”, menar hon. ”Som skräckberättelse är den inte helt lyckad, det är snarare en becksvalt saga om att bryta underordningens psykos”. Verdinelli ser romanen som en hämndberättelse i den feministiska traditionen där den emanciperande aspekten av våldet handlar

om ”den mentala befrielsen” och resultatet blir ”en död snuskgubbe och en fri tjej”. Vidare drar hon, liksom Persson, paralleller till filmens genrer. Även när hon refererar till Stephen Kings roman *Carrie* är det intressant nog filmatiseringen som åsyftas:

Gore och horror är de utstöttas genre. Har alltid varit. Det löper ett spår av utsmetad hjärnsubstans mellan Teresa och Stephen Kings *Carrie* i sin balklänning dränkt i grisblod. *Lilla stjärna* är en fantasi om vad som händer den dag de tyska flickornas inåtriktade våld blir utåtriktat. [...] Att Carrie i Sissy Spaceks tunna gestalt för evigt ristat sig in i populärkulturen är inte så konstigt. Den mobbade flickans våld är ett effektivt skräcktema eftersom vi någonstans känner att vi förtjänar det, att vi bara väntat på det.¹⁰

Verdinelli förväntar sig likt Persson att finna ett tydligt ideologiskt ramverk i vilket våldet passar in, men till skillnad från honom finner hon det hon söker. Det är uppenbart att de två kritikerna har olika förhållningssätt till fiktionsvåld, något som bland annat visar sig i hur de relaterar till filmens genrer. Medan Persson med splatterfilmsvåld tycks syfta på något som går över gränsen vinnlägger sig Verdinelli om att lyfta fram ”gore och horror” som en utanförskapets diskurs.

Två motsatta läsararter eller positioner framträder alltså tydligt i recensionerna. Den ena leder till att det hopar sig ett antal frågor kring syftet med våldsskildringen, det vill säga att textens moraliska norm ter sig oklar, den andra leder till att *Lilla stjärna* uppfattas som en mörk emancipatorisk berättelse enligt vedertagen feministiskt tolkningstradition, vilket innebär att våldsskildringen får legitimitet.¹¹ I det förstnämnda fallet upplevs romanen därtill som misslyckad, och att våldet inte kan omslutas av en trygg, ideologisk ram lyfts fram som en allvarlig brist. Båda positionerna kan relateras till föreställningen om den goda litteraturen, ett ämne som varit föremål för mångas intresse – däribland just Magnus Perssons. I *Den goda boken. Samtida föreställningar om litteratur och läsning* (2012) undersöker han vilka värden litteraturen och läsningen tillskrivs i en samtid där humaniora präglas av kristänkande.¹² Resultatet visar inte oväntat att litteraturen ses som hotad men också laddad med omistliga positiva värden; litteraturen är per definition god, och att läsa gör dig till en bättre

människa. Persson medger i sin studie att han själv åtminstone till viss del är fångad av denna myt om den goda litteraturen, och konstaterar att det verkar svårt att frigöra sig från den.¹³ Verdinellis läsning av *Lilla Stjärna* som en emancipatorisk berättelse bekräftar denna svårighet. Hennes läsning utgår, för att tala med Anders Johansson, från att ”läsandet i princip alltid redan från början [är] gott: att läsa är att bekämpa det meningslösa, tomma, fula, lögnaktiga, ignoranta; kort sagt att ta del i upplysningen”.¹⁴ Därmed kan även den mest ondskefulla och skändliga text genom läsaktens omvandlas till en uppbygglig erfarenhet.

En roman om ultravåld

Kritiken tycks alltid ha haft svårt att förlika sig med våldsfiktionens ofta distanserade attityd till sitt fasaväckande innehåll. Extra tydligt har detta visat sig i receptionen av skräckfilm – debatten på 1980-talet där våldsfilmerna och videon demoniserades har redan nämnts som exempel. Den våldsskildrande skönlitteraturen har däremot ganska sällan kategoriserats som farlig eller omoralisk i vår tid. Som påpekas i denna boks första kapitel bedömer vi inte alla medier utifrån samma moraliska norm, vilket blir särskilt tydligt om vi ser till bruket av censur och åldersklassificering i relation till fiktionens våld. De restriktioner som ålagts audiovisuella medier har betraktats som ett nödvändigt skydd mot eventuella negativa effekter på individen, men skulle om de tillämpades på böcker betraktas som ett brott mot yttrandefriheten. Hur vi uppfattar fiktivt våld beror med andra ord bland annat på vilket medium det förmedlas genom – idag diskuteras främst dataspelens eventuella skadlighet och vi oroas dessutom av våldets tillgänglighet på Internet.¹⁵ Nya medier har i relation till fiktionsskapande alltid uppfattats som hotfulla. För skönlitteraturens del var det särskilt under romanens framväxt på 1700- och 1800-talen som den skrivna fiktionen orsakade moralpanik. Romanläsning ansågs som skadligt och i synnerhet unga kvinnor var utsatta för risk, ett synsätt som Jane Austen parodierar i *Northanger Abbey* (1818), där den unga hjältinnan har förläst sig på gotiska romaner och därför tolkar verkligheten skevt. I den gotiska litteraturen var det främst skildringen av våld och omoraliska handlingar som ifrågasattes – till exempel ställde den brittiske författaren M. G. Lewis till skandal med sin kontroversiella roman *The Monk*

(1796).¹⁶ Men det ansågs också farligt överlag för läsaren att förlora sig för mycket i känslor, affekter och fantasier – såväl njutbara som skrämmande sådana.¹⁷

Även i vår tid har det emellertid förekommit diskussioner kring litteratur och våld. Bret Easton Ellis roman *American Psycho* orsakade till exempel när den publicerades 1991 debatt på grund av sitt våldsamma innehåll och anklagades för att vara oestetisk och moraliskt förkastlig.¹⁸ Samma år som *American Psycho* gavs ut publicerade kritikern Kay Glans två artiklar i vilka han kritiserar några svenska författare för att de gestaltar utstuderat våld, ”samtidigt som det är svårt att upptäcka en utsagd etisk eller analytisk attityd till våldet”. För texter av detta slag myntar han begreppet skräcklitteratur, och de författare han i första hand går till angrepp mot är Stig Larsson, Magnus Dahlström och Carina Rydberg. Med den etiska läsart som Glans tar som sin utgångspunkt är det förvisso inte våldet i sig som är huvudproblemet, utan att det gestaltas på ett icke-moraliserande sätt, och att författaren ”överlåter värdering och analys på läsaren”.¹⁹ Utpelet väckte föga förvånande motreaktioner, och Aase Berg gick så sent som 1997 i dialog med Glans. I stället för kravet på att våldsskildringen ska vara tydligt uppbygglig menar hon att man bör tala om möjligheten att urskilja ”en utvecklingsbar och dynamisk förtvivlan”. Glans, skriver hon,

strävar efter att bevara ett ännu starkt rådande tabu: förbudet mot ’en färd ut i intet’. Så länge våldet förklaras har det ett existensberättigande, så länge det bär på ett åtminstone antytt syfte eller ställs i ett sammanhang av orsak och verkan. I ljuset av en sådan inställning framstår den reservationslösa meningslösheten som den sista moraliskt förkastliga utposten i vår tid, och därmed även som den enda möjliga tillflyktsorten för seriösa gränsbrytare.²⁰

Berg vill alltså snarare se våldsam litteratur utan ett tydligt moraliskt budskap som ett försök att utöva oberoende kritik av den sociala ordningen. Hon använder Dahlström som sitt främsta exempel, men hänvisar också till en rad författare i samma generation.

De författarskap som Glans och Berg refererar till kan samtliga placeras i konstregistret, eftersom deras våldsskildringar förväntas ha ett högre

syfte än att skapa spektakulära effekter. Därför blir det ett problem för Glans när texterna inte tydligt svarar mot denna förväntan. Berg väljer i stället att tolka deras avsaknad av en moralisk kompass som betydelsebärande i sig: våldsskildringarna är ett sätt att utöva samhällskritik genom att bryta mot tabugränserna. *Lilla stjärna* kan relateras till den problematik som diskuteras av Glans och Berg, eftersom det inte tydligt går att urskilja en verkets norm. En aspekt som gör den moraliska ambivalensen i romanen särskilt problematisk är misstanken om att Lindqvists romaner har en stor del av sin läsekrets bland ungdomar, inte minst för att deras huvudpersoner ofta är ungdomar.²¹ Kombinationen av extremt våld och oklar moral hör enligt normen inte hemma i ungdomslitteraturen, och om vi betraktar *Lilla stjärna* som en roman i gränslandet mellan vuxen- och ungdomslitteratur förstärks romanens subversiva karaktär i detta avseende.

Lindqvist har själv hävdad att skräck- och våldsetetiken är det primära syftet med hans verk, apropå det faktum att journalister ibland kritiserar honom för att han skriver i skräckgenren och ibland försöker göra hans författarskap till renodlad finkultur:

Jag kan möta journalister som säger att 'du skriver skräck, det är väl inte så bra.' Å andra sidan kan journalister försöka pådyvla mig något alltför litterärt. Då måste jag ta ned det och säga att 'jag vill bara att blodet ska spruta, det är sköna grejer', säger John Ajvide Lindqvist och fortsätter: – Recensenter tycker ibland att jag ska ta bort skrällen. De tror att skrällementen är en förevändning för att få berätta om människan och samhället. Men det är tvärtom. Människan och samhället är en förevändning för att ha mina skräckscener.²²

Vad händer om vi tar författaren på orden? Hans resonemang må vara något tillspetsat, men har samtidigt ganska stora likheter med den poetik som Edgar Allan Poe för fram i "The Philosophy of Composition" (1846), hans berömda analys av den egna dikten "The Raven". Poe förklarar i essän hur effekten för honom alltid är en utgångspunkt för komponerandet av en berättelse. Han beskriver sin intention att framkalla skönhet, då detta anses vara det enda rätta området för en dikt med universell slagkraft och menar att en melankolisk stämning bäst framhäver skönheten,

vilket leder fram till den välkända utsagan ”the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world”.²³ Lindqvist lyfter liksom Poe fram innehållet som en formfråga – det handlar om vilket ämne som kan ge en viss önskvärd effekt och formen föregår och styr därmed valet av intrig och stoff. Med en Poesk poetik som riktmärke blir det tydligt att *Lilla stjärna* går att förstå som en roman om ultravåld. Berättelsen om de två flickorna som är romanens huvudpersoner blir i en sådan läsning närmast underordnad, en ”förevändning” för dess splatter-relaterade effekt om man så vill.

Lilla stjärna inleds med en prolog som ger läsaren en föraning om romanens våldsamma upplösning. Det är 2007, och vi befinner oss på Skansen där inspelningen av allsången snart ska börja. Ett ”otänkbart” scenario beskrivs:

Skrik av smärta och skräck är otänkbart och det får inte finnas blod över marken, över bänkarna när sändningen är slut. Det får inte ligga en död människa på scenen och många fler på marken nedanför. Kaos kan inte tillåtas här. Det är för mycket folk. Det måste vara lugnt och gemytligt.²⁴

Att textens försök att besvärja våldet går om intet står emellertid klart och tydligt. ”Nu spelar orkestern upp ’Stockholm i mitt hjärta’ och alla sjunger med. Händer vajar i luften och mobilkameror höjs. En härlig känsla av gemenskap. Det ska dröja ännu femton minuter innan allt trasas sönder med välplanerad precision” (”Prolog”). Berättelsen är alltså strukturerad så att de våldsamma delarna av händelseförloppet tydligt placeras i förgrunden. Med Peter Brooks intrigbegrepp, definierat som ”the design and intention of narrative”, det som formar berättelsen och samtidigt ger begäret efter mening en riktning, kan vi konstatera att våld därmed blir en styrande princip för tolkningen.²⁵ Textens strategi är här förstås att skapa spänning, att väcka ett begär hos läsaren efter att få veta hur våldet kommer att gestalta sig och vad som leder fram till det.

Prologen förklarar vidare att det är en mödosam väg läsaren har framför sig innan det blir möjligt att återvända till den punkt där vi nu befinner oss, redo att föreställa oss det omöjliga. Därför bjuder den klämkaäckt in till deltagande i den sköna samvaro som är allsången: ”Låt oss sjunga med så länge. Vi har en lång väg att gå innan vi återvänder hit. Först

när vägen har mjukat upp oss och vi är redo att tänka det otänkbara får vi komma tillbaka./ Så kom igen! Allihop!/ 'Genom Mälarens kärlek till havet/en blandning av sött och salt...'" ("Prolog"). Parallellt med dessa inlevelskekapande strategier arbetar texten emellertid också med distanserande effekter, till exempel inslag av svart, absurd humor, som ovanstående citat ur prologen illustrerar. Kombinationen av skräck och skratt är en vanlig genrekonvention; den förekommer i splatter- och slasherkomedier, men finns också delvis inbyggd i den typiska situationen för skräckfilmstittande som bygger på ett kollektivs gemensamma förkunskaper om genren.²⁶ Företeelsen kan vidare förtydligas genom ett registerresonemang. Humorinslag är en strategi som fiktion i underhållningsregistret kan använda för att göra våldet rumsrent, men när texten samtidigt uppfattas ha en samhällskritisk tendens där våldet har en meningsproducerande funktion uppstår en osäkerhet. Skrattet fastnar i halsen, eller får en bitter eftersmak. Lindqvists roman kan ses som ett försök att överskrida registergränserna i detta avseende.

Även om *Lilla stjärna* långt ifrån kan betraktas som en komedi är inslagen av svart, absurd humor genomgående, och kännetecknar också det ackord som anslås i prologen. Kombinationen av extremt grafiskt våld och humor ger också den filmisk resonans. Geoff King kopplar samman fenomenet i första hand med *New Hollywood*-filmen under 1960- och 1970-talen, och påpekar att humor är ett grepp som ofta används för att mildra effekterna av det grafiska våldet, så att åskådaren kan njuta av det trots att det kanske egentligen borde upplevas som outhärdligt att titta på. Vissa berättelser är konstruerade så att händelseförloppet ska uppfattas som verkligt i relation till fiktionsvärlden eller till vår egen verklighet, medan andra strävar mot att mottagaren ska uppfatta dem som fantasi eller fiktion. Men mellan dessa ytterligheter finns som King framhåller en hel skala av verklighetstroga till fantastiska återgivningar inom filmens värld. Blandningen av modaliteter är vanligtvis inte ett problem, men det finns exempel på filmer där samexistensen mellan våld och humor är mer problematisk, påpekar King. Det gäller filmer där inslagen av humor inte lyckas ta udden av våldsskildringens störande funktion, och där modaliteten därför uppfattas som oklar. Mottagaren vet helt enkelt inte hur han eller hon ska ta sig an verket: "In some cases, a real uncertainty of modality can be generated, which might go a long way to explaining the controversy that often surrounds such films: a discomfort, and debate, about

precisely how the violence of such films is to be situated”.²⁷ Lindqvists roman skulle kunna beskrivas på detta sätt, eftersom de humoristiska inslagen inte är kongruenta vare sig med den samhällskritiska tendensen eller med våldets direkthet, och därför inte tar udden av det. Det uppstår en osäkerhet kring hur våldet ska situeras.

Splatterestetik och filmreferenser

I första kapitlet i *Lilla stjärna* förflyttas vi bakåt i tiden till 1992, där själva berättelsen tar sin början. Lennart, en före detta dansbandsmusiker med absolut gehör, hittar en nyfödd flicka som har blivit levande begravd i skogen. När flickan i stället för att skrika sjunger klockrena toner bestämmer han sig för att hålla sin upptäckt hemlig och tar med henne hem till sin fru, som kuvad efter många år av misshandel inte vågar säga ifrån. Flickan, som får namnet Theres (efter Ulrike Meinhof), växer upp helt isolerad från omvärlden, eftersom Lennart när en idé om att hennes musikaliska begåvning ska skyddas från att smutsas ned av skräpmusik. Hennes musikalitet är det enda i Lindqvists roman som ter sig övernaturligt, men Theres visar även mer oroande tecken på att hon inte är som alla andra. Hon blir lätt aggressiv och det är från henne som det mest extrema våldet i texten senare emanerar. Hon kommunicerar dessutom knappt,



Abel Ferraras *The Driller Killer* (1978) är bara en av flera vido-våldsklassiker som John Ajvide Lindqvists roman *Lilla stjärna* refererar till.

har svårt att interagera med omgivningen och kan inte förstå abstraktioner. Med en psykologiskt-realistisk läsart skulle vi kunna kalla henne autistisk, men med tanke på de omständigheter som återges ovan räcker en sådan förklaring inte riktigt till.

När Theres är tolv år dödar hon Lennart och hans fru Laila på ett mycket brutalt sätt. Deras vuxne son Jerry ertappar henne borrandes i Lailas huvud med en bormaskin – Lennart är hon redan färdig med:

Delar av skallben med korta eller längre hårtofsar låg kastade över hela golvet, klumpar av hjärnsubstans hade fastnat på väggarna och det som fanns kvar ovanför Lennarts axlar var bara en bit frilagd, uppstickande ryggrad med en sölig bit av skallben. Resten av huvudet låg krossat och spritt över golv och väggar. (117)

Eftersom Jerry ser Theres som en syster tar han trots allt hand om henne och de flyttar in i en lägenhet ihop. Inte långt därefter bryts hennes isolering från omvärlden med besked. Theres ställer upp i TV-programmet ”Idol” och visar sig, trots sin oförmåga att kommunicera, ha en unik förmåga att trösta alla de ångestfyllda flickor hon möter i tävlingen. En parallell berättelse i romanen som utspelar sig under samma tid handlar om den depressiva Teresas uppväxt. Via ett poesiforum på nätet får hon kontakt med Theres och de börjar umgås. De skapar musik tillsammans och bildar Tesla, där Theres sjunger till musik som Jerry har komponerat, och Teresa skriver låttexterna. Det blir med andra ord en kreativ vänskap, men också en vänskap som leder fram till romanens våldsamma upplösning.

Våldsgestaltningen i *Lilla stjärna* är mångfacetterad. En fond av socialrealistiskt vardagsvåld breder ut sig över hela berättelsen: våld i nära relationer, mobbning (där sociala medier förövrigt spelar en central roll), sexuellt tvång, och misshandel relaterad till kriminell verksamhet. Det rör sig om såväl psykisk misshandel som grov, fysisk misshandel. Dessutom kan man tala om ett systematiskt våld mot utsatta grupper i samhället, där tonårsflickorna som inte passar in blir typexemplet – de som har ätstörningar, självskadebeteende och åker in och ut på BUP, de utstötta, asociala och missanpassade. Mot denna fond står dessutom några scener ut som innehåller ett mycket spektakulärt våld, i ett fall dessutom kombinerat med sexuella upplevelser hos karaktären. Flickornas manager, en

man med tvivelaktig arbetsmoral och masochistiska tendenser, får utlösning när de torterar honom till döds. Samtidigt som romanen i jämförelse med Lindqvists tidigare produktion innehåller ett grövre våld är det fantastiska dessutom endast vagt antytt. Inga övernaturliga monster som kan neutralisera våldet förekommer, som Verdinelli riktigt nog påpekar: ”det saknas en parallell verklighet att fly in i. [...] I *Lilla stjärna* är det inte zombier eller troll som utövar våldet, utan människorna, bara människorna”.²⁸ Med detta i åtanke är det förövrigt intressant att paratexten inte tydligare framhäver det våldsamma innehållet. *Lilla stjärna* marknadsförs i baksidestexten som ”en roman om utanförskap, en uppörelse med vuxenvärldens svek och en påminnelse om det anlag till ondska som finns hos oss alla”.

Lindqvist har blivit känd för att i sitt författarskap kombinera skräckgenrens konventioner med vardagsrealistiska samhällsskildringar. I relation till *Lilla stjärna* är det emellertid nödvändigt att göra en noggrannare precisering av skräckgenren, då det i våldsskildringarna främst rör sig om ett användande av splatterestetik. Splatter är en genre som i första hand har kommit att förknippas med filmmediet, och det är möjligt att med Jay David Bolter och Richard Grusin beskriva det som sker i romanens gestaltning av våld som ett slags remediering av videovåldet, ett projekt direkt relaterat till romanens inneboende kritik av registerhierarkin. Överhuvudtaget är fiktionsvåld nära förknippat med filmmediet som sådant, oavsett genre. ”If there is one medium that has produced the most brutal, macabre, bloody and excessive scenes of violence, and to which controversy about such representations inevitably returns, it is film”, som Cynthia Carter och C. Kay Weaver påpekar.²⁹ Det är i detta sammanhang intressant att notera att *Lilla stjärna* i första hand associeras till film, och inte till skönlitteratur i recensionerna.

Bolter och Grusin menar att alla medier ägnar sig åt remediering i en eller annan form, i den meningen att varje nytt medium gör bruk av andra medier som föregår det. Remediering kännetecknas enligt deras beskrivning av ett vacklande mellan ”immediacy and hypermediacy, between transparency and opacity”, i ett slags dubbel logik:

Although each medium promises to reform its predecessors by offering a more immediate or authentic experience, the promise of reform inevitably leads us to become aware

of the new medium as a medium. Thus, immediacy leads to hypermediacy. The process of remediation makes us aware that all media are at one level a 'play of signs', which is a lesson that we take from poststructuralist literary theory. At the same time, this process insists on the real, effective presence of media in our culture. Media have the same claim to reality as more tangible cultural artifacts; photographs, films, and computer applications are as real as airplanes and buildings.³⁰

Eftersom medier är kommunikationskanaler är deras ideal omedelbarhet. För att det meddelande eller budskap de förmedlar ska upplevas som så direkt som möjligt bör deras närvaro inte märkas utan mottagaren ska uppleva innehållet som en direkt närvaro, som oförmedlad verklighet. Hypermedieringen gör oss i stället medvetna om själva mediet som sådant, och medan den direkta medieringen ger ett intryck av ett homogent rum, är hypermedieringens rum att beskriva som heterogent, i det att hypermedieringen pekar på en mångfald av representationer och synliggör dem. En motsägelse i vår samtida kultur är, menar Bolter och Grusin, att vi på en och samma gång vill mångfaldiga medierna och uttradera varje spår av dem, "ideally [our culture] wants to erase its media in the very act of multiplying them".³¹ En CD-skiva med pålagda ljud av hur grammofoonens nål skrapar mot LP-skivans, det äldre mediets vinyl, är ett tydligt exempel. Strävan efter omedelbarhet tar sig uttryck i hypermediering, då en realistisk eller autentisk effekt kan uppnås genom insisterandet på mediets närvaro, utifrån insikten att medier precis som flygplan eller byggnader utgör en konkret del av verkligheten.

Det är hypermedieringens logik som är intressant för den här studien. En utgångspunkt är att litteraturen kan förstås som ett av hypermedieringens modus, och *Lilla stjärna* som ett försök att integrera romanen i det moderna medielandskapet. Redan i prologen aktualiseras remedieringens dubbla logik; kombinationen av inlevelskekapande och distansserande strategier kan kopplas till vacklandet mellan direktitet och hypermediering. Samtidigt som texten försöker få oss att leva oss in i den situation som gestaltas genom att uppmana läsaren till delaktighet i allsången, gör den oss medvetna om att upplevelsen i sig redan är medierad: "När sången är över säger en tekniker åt alla föräldrar att ta ner sina barn från axlarna så att de inte får kamerakranarna på sig. [...] Sveriges största

musikprogram går i sändning om fem minuter och ingen får komma till skada” ("Prolog"). Det narrativa greppet upprepar den medierade situation som läsakten i sig innebär, och vi fjärmas därmed redan från början från den realistiska romanens berättarmodus.

Lilla stjärna kan också med fördel relateras till Anders Olssons begrepp filmiserad roman:

Med filmiserad avser jag att romanen innehåller *filmiska berättarstrukturer*, att den *tematiserar* film och att den på olika sätt etablerar förbindelse med faktiskt existerande filmer. I detta slags romaner kan film vidare användas *metafiktivt*. Inte sällan rymmer de också *filmteoretiska* eller *filmestetiska resonemang*. Slutligen händer det att karaktärernas tillvaro – med eller mot deras vilja – ter sig som vore den kalkerad på film: *tillvaron filmiseras*.³²

Samtliga de faktorer som Olsson benämner som karaktäristiska för den här typen av romaner – och som förövrigt kan beskrivas som olika hypermedierande grepp – finns representerade i *Lilla stjärna*.³³ Begreppet filmiska berättarstrukturer är emellertid problematiskt, eftersom det är svårt att fastslå vad som är en filmisk struktur som återges i skönlitterär form och vad som är en "rent" skönlitterär struktur. Den skönlitterära prosan har ju som bekant arbetat med det vi tänker på som filmiska berättartekniker, exempelvis perspektiv- och scenväxlingar, långt innan filmmediet uppfanns.³⁴ Med detta i åtanke bör det finnas något mer som kan leda associationerna till film i en sekvens för att dess struktur ska kunna kallas filmisk. Jörgen Bruhns begrepp heteromedialitet, som utgår från definitionen av medier som multimodala, kan möjligen hjälpa oss att hitta ett förhållningssätt. "With the prefix 'hetero' I wish to signal the internal mixed character being a condition of any text, as opposed to 'inter' signalling 'media transgressing borders'", skriver Bruhn.³⁵ Kontrasterat mot begreppet intermedialitet, som Bruhn vill vidareutveckla, handlar det om att flytta fokus från jämförelsen mellan medier och konstformer till "a method investigating the expanded field of media relations [...] *inside* the text".³⁶

En filmisk berättarstruktur är långt ifrån genomgående i *Lilla stjärna*, men förekommer i vissa avsnitt. Det handlar till att börja med inte om den form av objektivt berättande som försöker imitera ett kameraöga,

det som Gérard Genette kallar externfokaliserat.³⁷ Tvärtom får vi ofta en inblick i karaktärernas medvetande. I stället rör det sig om ett berättande som på annat sätt för tankarna till filmmediet. Framförallt handlar det om sekvenser som påminner om skräck- och våldsfilm, och i dessa kan också tillvaron för karaktären te sig som en film. Ett tydligt sådant exempel återfinns i en scen där Theres är på flykt, och har gömt sig under löv och jord i en skogsdunge i väntan på Jerry: ”Med gapande mun såg [Jerry] en hand skjuta upp ur jorden. Det enda hans trötta huvud kunde sätta ihop det med var planschen till någon zombiefilm” (186). Samma princip gäller flera av de mest våldsamma scenerna i romanen, till exempel när Theres och Teresa misshandlar sitt första gemensamma offer med en hammare och tejpar igen hans mun, vilket Teresa associerar till *torture porn*-filmen *Hostel*: ”Förmodligen hade slaget i huvudet saboterat något i hans kroppsfunktioner. Mannen flåsade och snor rann ur hans näsa över packtejpen. Det såg ut lite som i *Hostel*. Troligen var det därifrån Theres hade fått idén med tejen” (342).

Det kanske mest intressanta exemplet på sekvenser med en filmisk berättarstruktur återfinns emellertid i romanens epilog, där själva massakern på allsångspubliken återges. Förloppet skildras delvis ur de intet ont anande offrens synvinkel, på ett sätt som påminner om filmens typiska scenväxlingar. Offren överrumplas ett efter ett, och läsaren får ta del av deras försök att förstå vad som händer, varvat med en extern fokalisering i gestaltningen av de blodiga detaljerna. Den nitiska bloggerskan Linda Larsson försöker till exempel att göra en logisk tolkning av ljudet från bormaskinerna flickorna använder som mordredskap:

När hon hör det ilska surrandet bakom sig tror hon att det är en ovanligt stor geting. Hon vet också att det bästa är att sitta alldeles stilla. Inte börja vifta. Hon tittar ner på sitt anteckningsblock och överväger att skriva något om getingen.

Sedan kommer sticket i nacken. Smärtan är obegriplig. (436)

Själva attacken gestaltas därefter utifrån:

Hennes fingrar spärras ut och blir iskalla. Hon öppnar munnen för att skrika men något spärrar vägen i luftstrupen. Blod

sprutar över anteckningsblocket och hennes hand far upp till halsen där den till hälften penetreras av en hastigt roterande borrspets. Sedan slits borsten ut och hon hinner förstå vad som har hänt innan hon svimmar. (436)

I samspel med de övriga grepp som gör romanen filmiserad ger den här framställningen associationer till ett filmmanuskript som anvisar hur karaktären tänker, reagerar och rör sig, samt hur våldet ska visualiseras. Relationen till det audiovisuella mediet förstärks dessutom genom att vi befinner oss i direktsändning, och så småningom också får möjlighet att inta en av kameramännens perspektiv.

Våld är, som indikerats ovan, centralt för romanens filmestetiska resonemang. I *Lilla stjärna* skapas också en metafiktiv reflektion genom karaktären Jerrys relation till våldsfilm, som inleds under videovåldsdebattens era på 1980-talet. Lindqvist låter sin karaktär kommentera debatten i samband med en redogörelse för hur han genom småtjuven Roy kommer i kontakt med våldsfilm:

Roy hade en egen stuga med både teve och videobandspelare där de ostörda kunde dricka av bytet och avnjuta filmer som *The Driller Killer*, *Maniac* och *I spit on your grave*. I början blev Jerry lite illamående av filmernas närgångna våldsskildringar, men det gick över.

Han var inte sjuk i huvudet. Han kände ingen som helst lust att göra sådana där grejer och tyckte debatten som pågick var aslöjlig. Men filmerna fångade på något sätt hur det *kändes*. När han väl hade vant sig kände han bara ett stort lugn när han såg *Leatherface* hänga upp tjejen på köttkrokan. Det stämde, liksom. Det var så det var. Livet och alltihop. (54-55)

Fiktionsvåldet har uppenbarligen en terapeutisk funktion för Jerry, och debatten om dess skadliga påverkan avfärdar han. Snarare kan han i sitt depressiva tillstånd finna en trygghet i att betrakta extremvåldet som en uppskruvad metafor för hur livet kan kännas. Jerry är ingen dununge och har haft hårda livsvillkor: våld i hemmet, utanförskap i skolan, kriminalitet och droger. Han har dessutom tendenser till våldsamhet och påverkad av hasch misshandlar han vid ett tillfälle en kille brutalt. Våldsfilmerna

blir en viktig del av Jerrys tillvaro, och han bygger upp ”en skaplig samling av splatterfilmer på VHS” (58). Om livet går i stå kan de ibland hjälpa till att fylla tomrummet inombords, även om det inte alltid fungerar. När Jerry befinner sig som djupast nere i sin depression går hans tankar till italienska kannibalfilmer:



Han masade sig fram till videon och plockade ut *Cannibal Ferox*, ställde tillbaka den i avdelningen av bokhyllan där han hade italienska kannibalfilmer.

Han drog ut *Eaten Alive* och ställde tillbaka den igen, tittade på omslaget till *Cannibal Holocaust* och *Man from deep river* men kände ingen som helst lust. Han hade sett varenda film minst tio gånger, en del över tjugo gånger. Han sneglade på pärlan i samlingen, den ofullbordade *Ilsa the Nazi goddess* som åtminstone hade fått det att pirra i magen första gånger – han såg den, men nej. (68)

Andreas Jacobsson har noterat att ”[b]egreppet kannibalism [...] inom forskningen under de senaste decennierna [har] kommit att avse inte bara ett tabubelagt ätande av den egna arten, utan också en materiell glupskhet i kapitalistiska konsumtionssamhällen”.³⁸ I *Lilla stjärna* fångas kannibalmotivet också upp av intrigen, och vävs samman med den typ av tematik som Jacobsson talar om. Mer konkret handlar det om det nutida samhällets idolkultur och dess exploatering av unga människor. För att hindra Theres från att lämna dem i framtiden målar Lennart upp en skräckvision av livet utanför källarrummet: vuxna – de själva undantagna – dödar och äter barn. När Theres berättar för Jerry ser han, som själv har blivit de-

primerad och folkskygg genom livets hårda skola, att det på en symbolisk nivå är sant att vuxenvärlden slukar oskyldiga barn: ”Det har du fanmig rätt i. Det är rätt inställning. Skulle man ha fattat lite tidigare, bara” (106).

Filmerna hjälper också Jerry att hantera livet på ett annat sätt. När han finner sina föräldrar mördade klarar han av att hantera situationen utan att helt tappa förståndet, eftersom filmernas våld i en mening har härdat honom: de fungerar som en strategi för att dämpa chocken genom att han tänker sig scenen framför sig som en film, som vore hans tillvaro med andra ord filmiserad. Dessutom medför hans filmintresse den rent konkreta nyttan att han vet hur han förväntas agera: ”Han insåg att han var tvungen att ringa polisen och gick igenom den information han hade från mängder av filmer och *real crime*-serier” (179). Det är dock uppenbart att fiktionen inte tillhandahåller någon lösning för den situation han har framför sig:

Han antog att många andra människor skulle ha fått panik, skrikit, spytt eller något liknande. Scenen framför hans ögon var vidrigast tänkbara. Men kanske fanns det ändå en bra sidoeffekt med extrema våldsfilmerna. Han hade sett det mesta, ja, för all del värre än vad Theres hade åstadkommit. Hon åt ju till exempel inte på hans föräldrar.

Eller så var han bara bedövad, oförmögen att ta in scenen annat än som en filmscen där han nu tvingades spela med. Problemet var att han saknade manus och inte hade en aning om vad han skulle ta sig till. (179)

Det tydliggörs emellertid senare att det inte handlar om att Jerry har blivit farligt avtrubbad. Efter mordet på hans föräldrar har filmerna inte längre samma effekt: ”Filmen rullade och människor styckades och slaktades under skrik och tårar, inälvor avlägsnades och kroppsvätskor sprutade. Jerry märkte att händelsen med hans föräldrar hade gjort honom känsligare och han fann inte längre någon njutning i bilderna” (s.193).

Genom de många namngivna filmerna skapas en intertextuell relation till våldsfilmens olika genrer, framförallt splatter- och kannibalfilm, som förtydligar romanens filmiska berättarstruktur. En annan aspekt av referenserna är att en del av de filmer som omnämns kan relateras till de våldsammaste episoderna i romanen, och även i viss mån till dess över-

gripande tematiska linjer, inte bara vad gäller kannibalismen. Tydligast är den intertextuella kopplingen till independentregissören Abel Ferraras *The Driller Killer* (1979). Som framgår av titeln använder mördaren en bormaskin för att döda sina offer i filmen, och bormaskinen är också det främsta mordredskapet i *Lilla stjärna* – Theres mördar Lennart och Laila med hjälp av en bormaskin, och som vi sett dödar hennes anhängare allsångspubliken på samma sätt.

Användningen av just verktyg som mordvapen i splatter- och slasherfilm hänger enligt Carol Clover samman med att det känsleregister som gestaltas i genren är förteknologiskt ("pretechnological"), varför skjutvapen inte hör hemma där. Därtill tillåter verktyg, knivar, och andra primitiva redskap en närhet till offret, en möjlighet till beröring i samband med dödandet. "Knives and needles, like teeth, beaks, fangs, and claws, are personal extensions of the body that bring the attacker and attacked into primitive, animalistic embrace."³⁹ I *Lilla stjärna* är dikotomin människa/djur tematiskt bärande och nära knuten till våld och dödande.⁴⁰ Theres och Teresa har ett gemensamt intresse för vargar. Teresa önskar att hon vore en varg och fantiserar om hur det skulle vara att döda besinningslöst. Till en början lever hon ut sina aggressioner verbalt och distanserat på nätet, genom att skriva provocerande kommentarer på olika forum – eller "trolla" som det också kallas. Men efter att ha lärt känna Theres och bevittnat hur hon använder våld i konfliktsituationer börjar Teresa själv göra likadant, och upplever då en "enkelhet" som hon aldrig förut har erfårit i relation till andra människor (300). När hon mobbas i skolan ger hon framgångsrikt igen med en rak höger eller en spark i skrevet. Efter att Teresa tillsammans med Theres till slut har tagit steget fullt ut och dödat en annan människa, drömmer hon att hon transformeras till en varg med skarpa instinkter istället för känslor.

Ferraras *The Driller Killer*, där regissören själv spelar huvudrollen som plågad konstnär och seriemördare, har förutom den uppenbara och ytliga referensen som filmens titel pekar på också det gemensamt med Lindqvists roman att den är genremässigt svårbestämbar och gör bruk av andra konstarter. Filmen figurerade i videovåldsdebatten och har ett våldsamt innehåll, samtidigt som det är jämförelsevis svårt att hävda att den frossar i utdragna våldscener.⁴¹ Den kan rent av lika väl beskrivas som ett slags lågbudget-art film i psykedelisk 1970-talsanda. Musik och konst har en betydande roll, och filmen är i mångt och mycket en gestaltning

av det sena 70-talets punkscen i New York. ”This film should be played loud”, annonseras det med stora bokstäver innan första scenen börjar, för övrigt en anvisning som i likhet med prologen till Lindqvists roman pekar utanför mediets gränser och uppmanar till inlevelse, samtidigt som det påminner oss om mediets närvaro.

De andra filmerna som omnämns i den ovan citerade passagen, *Maniac* (William Lustig, 1980) och *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1978), kan snarare användas för att problematisera romanens våldsinslag. De gestaltar ett våld som är relaterat till hämnd, och som vi sett ovan kan våldet i *Lilla stjärna* lätt tolkas som en hämnd på ett snedvridet samhälle i största allmänhet. Men för att göra en sådan tolkning måste man bortse från det faktum att romanen fokuserar tydligare på att utöva våld som en positiv och frigörande kraft än på våld som hämnd. Även om intrigen i sin helhet kan ses som ett slags gestaltning av hur de utsatta slår tillbaka mot ett omänskligt samhälle, och även om det i några fall förekommer att karaktärer med våld angriper personer som har gjort dem illa – Jerry och Teresa misshandlar till exempel sina mobbare – så är detta bara en av många olika aspekter av våldet, och texten låter sig inte så lätt inordnas i en enhetlig tolkningsmodell. Känslan av frihet hos karaktärerna tycks komma av dödandet i sig, inte av en fullbordad hämnd. Enligt Theres släpper en människa i dödsögonblicket ifrån sig en röd rök som om den inandas ger förövaren kraft och psykiskt välmående, och denna kunskap inviger hon först Teresa och senare även de andra flickorna i. Vem som dödas spelar ingen roll och det finns heller inget egentligt mönster i dödandet förutom att offren finns nära till hands: Lennart och Laila; ägaren till närbutikerna i området där Theres bor; flickornas manager (ett lättlurat offer då han kan lockas med sex); Teresas bästa barndomsvän; människorna på Skansen där Theres uppträder.

Själva massakern skildras, som redan påtalats, framförallt ur offrens perspektiv. Men det rör sig om korta glimtar av personer som vi inte lärt känna, och som dessutom i de flesta fall aldrig hinner känna någon fasa eller ångest eftersom de blir överrumplade, varpå det sker en scenväxling till nästa offer med vad som liknar filmens snabba klipptechnik. Offren som porträtteras framstår samtliga som glada och sympatiska. Till skaran hör dessutom bland andra en gullig gammal tant med rullator, en välintegrerad invandrarman som gärna vill sjunga med i de svenska låtarna, och en homosexuell kille som gläds över att ha vågat komma ut. Romanen tillämpar helt en-

kelt ett mångfaldsperspektiv vad det gäller valet av offer. Alla får vara med! Skildringen av situationen (i både prologen och epilogen) är lätt farsartad. Det är svårt att förstå den som något annat än ett lustmord på ett slags idyll, på det som står i bjärt kontrast till ett samhälle där tomheten inombords botas med piller – eller våld – och bara yta räknas. Som motto för epilogen står några rader ur popgruppen The Smiths ”Paint a Vulgar Picture”, som handlar om musikbranschens skrupelfria utnyttjande av artister. Raderna kan associeras till allsångsfenomenet i relation till alla de karaktärer i romanen som inte trivs bäst i glada vänners sällskap: ”What makes most people feel happy/Leads us headlong into harm” (433). Men även låttiteln är signifikativ. Är det inte just en vulgär bild som målas upp här?

Romanen verkar vid flera tillfällen underminera sin egen möjlighet att läsas som ideologikritik, och de drag av utvecklingsroman som båda recensenterna, trots olika fokus, vill se den som, ter sig mot slutet alltmer som en skenmanöver. Strax innan massakern skriver Teresa förvisso ett brev till de stora dagstidningarna som tycks ge stöd åt läsningen att romanen handlar om flickornas hämnd på det samhälle som har exploaterat dem: ”Vi var de snälla små flickorna längst fram. Vi skrek och grät på kommando. Vi dyrkade oss själva när ni gjort oss till stjärnor. Vi köpte oss själva av er. ’High five’, sa ni. ’Grattis!’ Dödsvattnet stiger. Med förtjänst. Allt är er förtjänst. Allt ni gjort er förtjänta av” (432). Men i nästa stycke avslöjas det genast att:

Egentligen fanns det ingenting hon ville säga. Hon hade fan-tiserat ihop en betydelse därför att det kändes lämpligt. Ska man göra någonting storslaget kan man lika gärna ange ett storslaget skäl, det blir snyggare så. Hon hade suttit vid datorn och satt sig in i sin egen situation. Om en grupp flickor stod i begrepp att göra vad de tänkte göra, hur skulle ett tju-sigt avskedsbrev kunna tänkas se ut?

Sedan hade hon skrivit det. Om allt gick som hon hade planerat skulle brevet vridas och vändas på till utmattningens gräns och vartenda ord skulle tolkas. Men hon menade ingenting. Hon fingerade sig själv och hittade på. När hon läste igenom vad hon skrivit kunde hon konstatera att allt var sant. Men det handlade inte om henne. Ingenting hade någonsin handlat om henne. Kanske var det därför. (432)

Med siktet inställt på textens metafiktiva dimension, som stärks av det flitiga refererandet till våldsfilm som diskuterats i det föregående, ter det sig inte orimligt att romanen här pekar också mot oss läsare och vårt vridande och vändande för att få intrigen att gå ihop.⁴² Det är dessutom svårt att inte associera stycket ovan till den redan citerade kommentaren av Lindqvist: "Människan och samhället är en förevändning för att ha mina skräckscener". Även om det nog inte bör förstås som att hans verk inte samtidigt kan – och ska – läsas som en skildring av människan och samhället finns det fog för att ta honom lite mer på orden än vad till exempel Verdinelli gör, när hon skriver att han inte är ärlig i sitt påstående att skräckscenerna är primära, åtminstone i fallet *Lilla stjärna*. Om kameramannen på Sollidensscenen som oförstående bevittnar massakern sägs det att han inte har till uppgift "att söka efter orsaker utan att hitta bildvinklar" (440), en beskrivning som är talande i sammanhanget.

Fiktionsvåldet och konsten

En utgångspunkt i det här kapitlet har varit att Lindqvists roman med fördel låter sig studeras som ett exempel på den konstsyn Poe pläderar för när han i sina estetiska programtexter förklarar att den främsta konsten är den som medvetet utformas så att den åstadkommer en på förhand planerad effekt. Så sett handlar *Lilla stjärna* inte minst om konstens förutsättningar att vara just konst, det vill säga, att skapa den typ av överlagda effekter som Poe ser som den genuina konstens signum. Därför förvånar det inte att romanen tvingar oss att reflektera över fiktionsvåld och vår tolkning av det: det är konsten som grepp som står i centrum, eller närmare bestämt fiktionsvåldet som konstnärligt grepp.

Dynamiken mellan romanens centralfigurer kan tjäna som en metaforisk representation av en kommunikationsmodell som också pekar i denna riktning. Theres är textens epicentrum, den lilla stjärna kring vilken allt kretsar och som står för dess eruptioner i våld, likaväl som hon genom sin sång ger uttryck för den rena konsten. Samtidigt får vi aldrig någon inblick i hennes inre. Hon förblir genom hela romanen en representation av det Andra, vars logik är en helt annan än vår egen och därför obegriplig. Likt ett slags ställföreträdande författare fångar emellertid Jerry upp Theres och placerar henne i ett sammanhang – Idoltävlingen – som både

möjliggör den våldsamma händelseutvecklingen i romanen och tillåter den rena konsten att nå ut till massorna. Jerry ställs här i bjärt kontrast till sin far Lennart, som genom att spärra in Theres i källaren försöker hålla konsten ren från ”[s]kiten [som] sipprar in” och isolera den till ett utpräglat konstregister (43). Jerrys videovåldskonsumtion har dessutom, som vi sett, satt konkreta spår i berättelsen och det är han som profetiskt döper Theres efter en känd terrorist. Theres låter sig i det här sammanhanget betraktas som ett slags figur för texten, särskilt med tanke på att hon i gruppen Tesla framför Jerrys kompositioner, laddade med en mening av Teresa i form av hennes låttexter. Teresa spelar snarare rollen av empatisk läsare i en sådan metafor. Hon är den enda som verkligen gör ett seriöst försök till perspektivskifte, som försöker förstå Theres, och som också känner sig träffad av hennes budskap rakt genom TV-rutan när hon för första gången hör henne i ”Idol”. Hon gör också olika försök att tolka den våldsamma berättelse som hon själv agerar i, bland annat genom att tänka på den som en saga:

Teresa tyckte att hon befann sig i en saga. Tunnelbanan som mullrade fram genom underjorden var ett magiskt tåg och Theres vid hennes sida en varelse från en annan värld.

Kanske var det ett sätt att hantera den blodiga obegriplighet hon just hade bevittnat, men [...] det [hade] bestämts i henne att allt var en sagoliknande *berättelse* i vilken hon hade blivit tilldelad en roll. (281–282)

Vidare har vi sett att det är just genom att på detta vis sätta fiktionsvåldet som konstnärligt grepp i centrum som Lindqvists roman också kan sägas leka med litteraturens möjligheter att remediera det videovåld som självreflexivt tematiseras i boken. Som vi sett relaterar den genomgående till film på ett sätt som gör det möjligt att tala om den som filmiserad eller som en form av remediering av splatterfilm. Fiktionsvåldet och den hypermedieringens diskurs som det för med sig kan förstås som ett uttrycksmedel som integrerar romanen i det moderna medielandskapet. Våldet i *Lilla stjärna* framstår dessutom som komplext och svårt att på ett enhetligt vis koppla till ett orsakssammanhang. Romanen har visserligen ofrånkomligen samhällskritiska tendenser, och därmed ett sammanhang i vilket våldet kan tolkas ur ett etiskt perspektiv, men den ter den

4 SPLATTERFILMEN REMEDIERAD

sig motsägelsefull i sin framställning – våldet framställs som frigörande och hämndmotivet har en svag bärkraft. Inslag av humor bidrar till att problematisera hur romanen kan klassificeras, eftersom det är en strategi som kan kopplas till underhållningsregistret och därmed är svårförenad med den samhällskritiska tendensen. Distanserande och inlevelseskapande effekter blandas genomgående, vilket leder till att gestaltningen av våld i *Lilla stjärna* i hög utsträckning kan förstås som ett formellt spel med våldsfiktionens genrekonventioner, och därmed också med de registerföreställningar som styr vårt sätt att artikulera fiktionsvåldets funktion.

Noter kapitel fyra

1. Se Carol J. Clover, *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (Princeton: Princeton UP, 1992), 20, samt 167. Se även Yvonne Leffler, *Horror as Pleasure: The Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm: Almqvist och Wiksell International, 2000), 264–269, för en diskussion av genrespecifika drag ur ett reader response-perspektiv.
2. Se Matt Hills, *The Pleasures of Horror* (London: Continuum, 2005), 182–184, om in-tertextualiteten i *Scream*.
3. Rådet är fortfarande verksamt, men operar sedan 2004 under den mer neutrala be-nämningen Medierådet; se *Från videovåld via www till World of Warcraft – en rapport om Medierådet/Våldsskildringsrådet, 1990–2010* (Stockholm: Statens Medieråd, 2011).
4. Eva Johansson, ”Isande skräckhistoria med vampyrer i förorten”, *Svenska dagbladet* 30/8 2004.
5. Anne Radcliffe, ”On the Supernatural in Poetry”, *New Monthly Magazine* 16.1 (1826): 142–152, 150.
6. Radcliffe, ”On the Supernatural in Poetry”, 151.
7. Magnus Persson, ”Ultravåldet går för långt”, *Svenska Dagbladet* 18/5 2010; Johan Hil-ton, ”John Ajvide Lindqvist: Lilla stjärna”, *Expressen* 18/5 2010; Jonas Thente, ”John Ajvide Lindqvist: ’Lilla stjärna’” *Dagens nyheter* 18/5 2010.
8. Persson, ”Ultravåldet går för långt”.
9. Också Johan Hilton talar i *Expressen* om romanens våldsskildring som ”effektsökeri”, men utvecklar inte resonemanget kring denna aspekt vidare.
10. Cecilia Verdinelli, ”John Ajvide Lindqvist. Lilla stjärna”, *Göteborgs Posten* 18/5 2010.
11. Jfr. exempelvis Clover, *Men, Women and Chainsaws*, kap. 3 ”Getting Even”, 114–165.
12. Magnus Persson, *Den goda boken. Samtida föreställningar om litteratur och läsning* (Lund: Studentlitteratur, 2012). Se även Magnus Persson, *Varför läsa litteratur? Om litte-raturundervisningen efter den kulturella vändningen* (Lund: Studentlitteratur, 2007).
13. Persson, *Den goda boken*, 46.
14. Anders Johansson, *Göra ont: Litterär metafysik* (Göteborg: Glänta produktion, 2010), 43–44. Johansson framhåller i sammanhanget också det faktum att även de författare som försökt ”riva sönder litteraturens godhet” (52–53) med tiden oskadliggörs genom kanonise-ring.
15. I *Dagens Nyheter* publicerades till exempel 2007 en serie artiklar om det grova vål-det på nätet, som väckte starka reaktioner hos läsarna, huvudsakligen av Gert Svensson, ”Extremt våld är vardag för unga på nätet”, 20/11 2007, ”Man chockskrattar åt äcklet”, 22/11 2007, ”Visa nätvåldet för riksdagen”, 25/11 2007, ”Killar får en vriden syn på sex”, 25/11 2007, och ”Sälla bort det grova nätvåldet”, 27/11 2007; samt ”Operatörer vill inte censurera”, 21/11 2007 (saknar upphovsman); Peter Letmark, ”Lagstiftning ingen lösning”, 24/11 2007; Annika Carlsson, ”Ökad nätmobbning problem för lärare”, 21/11 2007; ”Sjukt mycket våld på nätet” (läsarkommentarer), 28/11 2007.
16. Se till exempel David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day Vol I* (London: Longman, 1996), 54–86. George E. Haggerty, *Gothic Fiction/Gothic Form* (University Park: The Pennsylvania State UP, 1989), 24–27.

17. Se till exempel Thomas Laqueur, *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation* (New York: Zone Books, 2003).
18. Se till exempel Naomi Mandel, "Right Here in Nowheres: *American Psycho* and Violence's Critique", i *Novels of the Contemporary Extreme*, red. Alain Philippe Durand och Naomi Mandel (New York: Continuum, 2006), 22–33; Barry Keith Grant, "American Psycho/sis: The Pure Products of America Go Crazy", i *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, red. Christopher Sharret (Detroit: Wayne State UP, 1999), 23–40, 28.
19. Kay Glans, "Skräcklitteratur! Kay Glans reflekterar över våldet och fiktionen hos Stig Larsson, Magnus Dahlström och Carina Rydberg", *Bonniers Litterära Magasin* 1 (1991): 6–12, 9; "Det meningslösa äcklet och konstens frihet", *Moderna Tider* 11.2 (1991): 43–47.
20. Aase Berg, "Det skrivna våldets rebeller – skräckfiktionen som uppbrott ur den sociala ordningen", *90tal. Tidskrift om litteratur och konst* 8.2 (1997): 8–13, 8.
21. Thente tar upp den här aspekten av Lindqvist författarskap i sin recension.
22. Jesper Weithz, intervju med John Ajvide Lindqvist, "Skräckmästaren", *Flamman* 19/6 2008.
23. Poe, "The Philosophy of Composition".
24. John Ajvide Lindqvist, "Prolog", *Lilla stjärna* (Stockholm: Ordfront, 2010). Sidhänvisningar till denna källa ges härnäst i brödtexten – prologen saknar sidnumrering.
25. Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge: Harvard UP, 1996 [1984]), xi.
26. Om skräckgenren relaterad till positiv respons och humor, se till exempel Leffler, *Horror as Pleasure*, 57–95; William Paul, *Laughing, Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy* (New York: Columbia UP, 1994); James B. Twitchell, *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror* (New York: Oxford UP, 1985); samt Jonas Danielsson, *Skräckskönt. Om kärleken till groteska filmer – en etnologisk studie* (Umeå: h:ström, 2006), 137–151.
27. Geoff King, "'Killingly Funny': Mixing Modalities in New Hollywood's Comedy-with-violence", *New Hollywood Violence*, red. Steven Jay Schneider (Manchester: Manchester UP, 2004), 126–143, 132. King använder begreppet modalitet sådant det definieras av Robert Hodge och David Tripp i *Children and Television: A Semiotic Approach* (Cambridge: Polity Press, 1986), 43, en studie av barn och television, som ett sätt att "situating messages in relation to an ostensible reality".
28. Verdinelli, "John Ajvide Lindqvist. Lilla stjärna".
29. Cynthia Carter och C. Kay Weaver, *Violence and the Media* (Buckingham: Open UP, 2003), 42.
30. Jay David Bolter och Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 1999), 19.
31. Bolter och Grusin, *Remediation*, 5.
32. Anders Ohlsson, *Läst genom kameralinsen. Studier i filmiserad svensk roman* (Nora: Nya Doxa 1998), 15.
33. Bolter och Grusin beskriver i första hand dagens digitala medier – websidornas fönstermodeller, skrivbordsgränssnitt, multimediaapplikationer och videospel – som bruk av hypermediering. Men som historiska motsvarigheter nämner de också "the European

cathedral with its stained glass, relief statuary and inscriptions”, altartavlor och sekulära kabinett typiska för 1500- och 1600-talen, målningar som till exempel Velázquez *Las Meninas*, olika idag nästan bortglömda teknologiska innovationer under 1800-talet (diorama, phenakistoskop, stereoskop), montage-tekniken i modernistisk konst och litteratur, *Remediation*, 34–39.

34. För en diskussion om distinktionen mellan visuell och filmisk roman, se Alan Spiegel, *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1976); Keith Cohen, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange* (New Haven: Yale University Press, 1979). En utförlig teoretisk studie av relationen mellan filmiskt och litterärt berättande har också gjorts av Christer Johansson i doktorsavhandlingen *Mimetiskt syskonskap. En representationsestetisk undersökning av relationen fiktionsprosa – fiktionsfilm* (Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008). Se även Ohlsson, *Läst genom kameranlinsen*, 19–61, för en mer utförlig översikt över forskningen kring de teoretiska problemen som resonemanget om relationen mellan filmiskt och skönlitterärt berättande för med sig.

35. Jörgen Bruhn, ”Heteromediality”, *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström, (New York: Palgrave Macmillan, 2010), 225–236, 230.

36. Bruhn, ”Heteromediality”, 229. Bruhn är förvisso medveten om att risken med ett heteromedialt textbegrepp är att det blir så brett att det inte förklarar något, och föreslår därför användningen av olika underkategorier. Det låter sig emellertid inte göras inom ramen för den här studien; begreppet heteromedialitet används här endast för att peka ut det fruktbara i att betrakta fiktionsväldet som kopplat till både litteratur och film, och att dess strukturer – litterära och filmiska – samexisterar inom varje text. Därmed inte sagt att associationen inte i första hand går till filmen i det här sammanhanget, men med Bruhns begrepp blir det inte nödvändigt att försöka fastslå en hierarki.

37. Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method* (New York: Cornell UP, 1983 [1972]), 190–192. Om olika perspektiv på synvinkel i film och skönlitterär prosa, se Johansson, *Mimetiskt syskonskap*, 276–282.

38. Andreas Jacobsson, ”Kannibalism som modernitetskritik: Antropofagi i global filmmodernism”, i *I gränslandet: Nya perspektiv på film och modernism*, red. Daniel Brodén och Kristoffer Noheden (Möklinta: Gidlunds, 2013), 47–65, 50.

39. Clover, *Men, Women and Chainsaws*, 31, samt 32.

40. Se även Sofia Wijkmark, ”Naturen och det kusliga. Nedslag i samtida svensk skönlitteratur”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1 (2012): 5–15, 10–11.

41. Se till exempel Carter och Weaver, *Violence and the Media*, 58.

42. Om metafiktiva relationer mellan litteratur och film, se Ohlsson, *Läst genom kameranlinsen*, 38–43. Jfr. även Ulla-Britta Lagerroths begrepp interartiell självreflexion, Ulla Britta Lagerroth, ”Modernism och interartiell självreflexion. Skiss till ett forskningsfält”, *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, red. Lars Elleström, Peter Luthersson, Anders Mortensen (Lund: Lund University Press, 1994), 247–268.



5 Pornografins ansikten

Våld och intimitet som representationell strategi

Erik van Ooijen

Porriindustrin är, liksom köttindustrin, en näring vars frukter vi njuter lättast ju mindre vi vet om dess tillkomst. När journalisten och författaren David Foster Wallace (under pseudonym) bevakar 1998 års Adult Video News Awards för filmmagasinet *Premieres* räknar han en ovanlig inblick bakom kulisserna till en värld den bildade läsaren förmodligen är mer eller mindre obekant med – annat än som ren konsument av dess färdigställda varor. Samtidigt tycks författaren antyda att vi *bör* behålla denna distans, då han låter sin bevakande blick förbli exotiserande i den ironiska rapporteringen av porrarbetarnas skruvade bisarreri. På en punkt blir avståndstagandet särskilt tydligt. I en lång fotnot återger Wallace det anekdotiska mötet med en åldrad, etablerad och allmänt hygglig kriminallare som helt oväntat visar sig vara porrfilmskonnässör. På frågan vad det egentligen är hos porren som tilltalar honom pekar polisen något överraskande på möjligheten att bli *berörd* av aktrisernas ansikten: han fascineras av den *närhet* som uppstår i de sällsynta ögonblick då kvinnan faktiskt når orgasm och därmed slutar uppträda för att istället framträda i sin fulla ”vad-heter-det-nu... mänsklighet”.¹ Svaret är klumpigt och oartikulerat; men jämför man hur samma episod återges hos journalisten Evan Wright – Wallaces ciceron och insiderkontakt under prisgalan – ser man hur polisen där istället uttrycker sig medvetet, klart och koncist.² Wallace tycks ha svårt att närma sig frågan på allvar, utan gardering; medan polisen själv antyder möjligheten till en i någon mening *intim* relation till porriindustrarbetarna. Författaren utvecklar emellertid idén i mer kultiverade termer:

Mycket av porrfilmens kalla, döda, mekaniska kvaliteter kan i själva verket härledas till utövarnas ansikten. Dessa är ansikten som vanligtvis framstår som uttråkade eller tomma eller fackmannamässiga men som faktiskt helt enkelt är *gömda*, där självet stoppats undan någonstans långt bakom ögonen. Helt

visst är denna gömdhet det sätt på vilket en mänsklig varelse, vilken bortskänker de allra privataste delarna av sig själv, behåller en känsla av värdighet och autonomi – han undanhåller oss den sanna uttrycksfullheten. [...] Men det är lika sant att det dolda jaget emellanåt, i någon hårdporrscen, träder fram. Det är liksom motsatsen till skådespeleri. Man kan se hur porraktörens ansikte förändras då självmedvetenheten (hos de flesta kvinnor) eller den vansinniga tomheten (hos de flesta män) underordnas en genuint upplevd erotisk glädje; suckarna och stönen förvandlas från automatiska till uttrycksfulla.³

Tvingar inte detta oss till ett ifrågasättande av den gängse bilden av pornografin som ren föreställning och förställning, som performativ konstruktion? Plötsligt står vi, där vi minst annat det, inför det Slavoj Žižek kärnfullt benämnt ”den ändlöshetens avgrund som hänför sig till ett subjekt”.⁴ Det är som att, strax före slakten, möta kornas ögon, ”som brunlila stenar på botten av tidens ström”.⁵ Det ivriga runkandets likgiltighet avbryts av något ödesmättat, oändligt: de andras liv.

Denna *reva* i den pornografiska relationen kan alltså tyckas lockande i sig då något oförutsägbart och till synes autentiskt förs in i en annars hårt reglerad semantisk ekonomi. Det oavsiktliga erhåller ett nytt slags ”mervärde” som också det kan skrivas in i transaktionen. Därmed finns också fog för producenten att försöka reproducera detta mervärde: den intima ömheten kan mjölkas ur människan i ett ofrivilligt men framprovocerat utlämnande. Fenomenet har rentav fått sin egen slangterm: ”whoregasm”, eller ögonblicket efter orgasmen då aktrisen inser att hon exponerat sig mer än avsiktligt och därför bryter ihop framför kameran i en känsla av skuld och skam.⁶ Inga kontraktsregleringar kan skydda den deltagande från ”horgasmen”; men producenter och regissörer kan aktivt sträva efter att framkalla just sådana stunder av ofrivillig känslsamhet.

I det följande undersöker jag hur det mänskliga ansiktets potentiellt omstörtande kraft utnyttjas av två porregissörer – Max Hardcore och Duke Skywalker – och en spelfilmsregissör influerad av den moderna hårdporrestetiken: Lucifer Valentine. Jag söker följa hur det ögonblick av intimitet som först tycks uppstå av misstag, och därför kan ”upptäckas” av en enskild konsument, blir ett inslag i en medveten pornografisk strategi: den ömhet polisen förknippar med aktrisens framträdande

som människa förvandlas i sig till något våldsamt, ett utlämnande övergrepp. Därefter undersöker jag hur detta våld i sin tur, genom konstnärlig främmandegöring och representationell förvrängning, åter kan förvandlas till ett etiskt och estetiskt sett mer komplext uttryck för en medmänsklig relation.

Begreppsförsök: Pornografins *punctum* och ansiktligheten

Kanske har polisen i horgasmens ansikte funnit något liknande pornografins *punctum*. Roland Barthes skiljer som bekant mellan den fotografiska bildens *studium*, dess övergripande ämne, och *punctum*, de perifera och till synes slumpmässiga detaljer som, trots att de inte är avsiktliga, förmår gripa tag i betraktaren och för henne gör bilden oförglömlig.⁷ Effekten beskrivs som våldsam, ett gissel, som emellertid skiljer sig från den chock och det äckel som den rena avbildningen av våldet kan frambringa: *punctum* är, för Barthes, inte bilden av ett sår utan den bild som sårar, som biter sig kvar. En liten bisak spränger sig väg genom meningsväven och lämnar ett stick, ett stigma, i betraktarens minne. Genom ett sådant "stick" räddas bilden från det förutsägbara och betraktaren tillåts istället svämmas över av verklighetens oreglerade rikedom. Vi kan jämföra med den skillnad polismannen gör mellan pornografen och den rena spelfilmen: "I riktiga filmer sker allt med flit. Jag antar att det jag gillar med porren är själva olyckshändelsen i det hela".⁸

Själv förnekar Barthes att *punctum* skulle kunna uppträda i pornografen eftersom denna endast rymmer sexualiteten som *studium*, som enhetligt studieobjekt. Runkarens blick är alltför styrd av sitt ensamma intresse för att lägga märke till en kropp som inte bara kläs av och läggs upp utan dessutom *ger* sig själv. Den pornografiska bilden är platt, kroppen en mask, avskuren och utan kontaktytor. Ansiktet blir i så fall inte mycket mer än en ständig upprepning av detsamma: utbytbara ansikten, utbytbara kroppar, utbytbara handlingar. I Barthes ord utestängs ansiktets "air" eller närvaron av den avbildade individens *animula*, "den enskildes lilla själ", "detta våldsamma som leder från kroppen till själen".⁹ James Elkins påpekar förvisso hur *punctum* för Barthes är något idiosynkratiskt och icke kommunicerbart, en helt och hållet privat betraktarupplevelse som omöjligt kan generaliseras.¹⁰ Men kanske låter kopplingen till

den andres "själ" oss snarare förstå en sådan subjektiv upplevelse som ett gensvar, avhängig av hur någon aspekt av det avbildade objektet förts in i den enskilda bildens ekonomi såsom en representationens "fördömda del", en aldrig infångad men ändå verksam utsida helt och hållet tillhörig objektet. I så fall kännetecknas *punctum* mindre av den privata reflexen än av tittarens inveckling i bildens slutna mörker och den ändlöshetens avgrund som hänför sig till ett subjekt.

Själv saknade Barthes tillgång till dagens gränslösa pornografiska arkiv; men som han påpekar i förhållande till sitt eget familjealbum kan "airen" endast upptäckas genom den vaksamma och tålmodiga genomgången av ett stort och mångfaldigt material.¹¹ Det brukar förvisso heta att porren aldrig kan vara annat än rent skådespel: Martin Amis påpekar exempelvis torrt att hur usla skådespelare porrstjärnor än må vara så är de åtminstone bra på att hålla masken, "keep a straight face".¹² Andra beskriver det hela som ett identitetslöst produktionsmaskineri: i Nina Powers ord den "andefattiga kalvinismen hos en kondombeklädd pistongs pornografiska plikt, en fysisk provnings bistra, aldrig leende orgasm";¹³ i Laurie Pennys formulering den "industriella sexualitetens glädjelösa, pistongpumpande löpande band vilket ständigt slår mynt av 'hårdporrens' nya gränser, mjölkar mer sperma, tänjer ringmuskler än vidare och upplåter kroppsöppningar åt dubbla, trefaldiga, fyrfaldiga laddningar ansiktslöst genitalkött".¹⁴ Liksom för Barthes blir det pornografiska ansiktet en rent strukturell funktion, fullkomligt utbytbar mot varje liknande ansikte. Kanske liknar det vad Gilles Deleuze och Félix Guattari kallar "ansiktlig-hetsmaskinen" ("la machine de visagéité"),¹⁵ ett inskriptionssystem utan djup, av ytliga hål och håliga ytor, där mening genereras som av ett slags hålslagarapparat. För Deleuze och Guattari blir ansiktet en social chifferering som stansar mening över våra flödande kroppar, som sönderdelar dem och tillskriver dem värden och värderingar.

Punctum presenteras ju dock just som den inneboende förmågan att rubba sådana signifikationssystem. Med polismannens beskrivning i åtanke kan ansiktet samtidigt förstås som socialiserad kontroll och något som potentiellt kan irritera, verka vid sidan av eller bryta genom kontrollens procedurer. Vad porrens kritiker tycks sakna är ju just det han säger sig ha funnit: leendet, ansiktet, den enskildes lilla själ. Wallaces anekdot ger oss därför anledning att instämma i Magnus Ulléns påpekande att "det mycket väl kan vara erfarenheten av att ha sugits in i

en pornografisk bild genom upplevelsen av ett *punctum* i form av någon oförutsägbart detalj, av att ha överraskats till ett begär till någon odefinierbar kvalitet i modellens ansikte eller hållning, som får oss att återvända till pornografiska bilder gång efter annan”.¹⁶

Horgasmen antyder i sin tur hur detta *punctum* inte enbart utgör någon runkarens romantiska tummelplats utan också en farozon: den ställer oss till svars, ansikte mot ansikte med en blottad andre. Som Barthes uttrycker det träffar den avbildade oss med dess egna strålar.¹⁷ Emmanuel Levinas framhåller hur den andres ansikte å ena sidan öppnar en förbindelse, genom ansiktets vädjan att erkännas i sin annanhet, å andra sidan undandrar sig varje förbindelse, genom att förbli mer och annan än den bild subjektet gör sig av det främmande. Annanheten är för Levinas något ofattbart vars fullhet aldrig kan infångas annat än genom ett våldsamt förintande: det enda sättet att verkligen ”fatta” eller ”gripa” den andre är att förinta denne.¹⁸ Eftersom appellen aldrig tycks kunna tillfredsställas blir vädjan också en provokation, ett tecken för subjektets begränsning, dennes maktlöshet och bristande förmåga. Ansiktet uppmanar i så fall samtidigt ömhet och våldsam frustration.

Carl-Michael Edenborg påpekar på ett likartat sätt hur det pornografiska avslöjandet – individens avklädning – alltid tycks förbli oavslutat, otillräckligt: trots att vi betraktar den andres allra privataste delar misslyckas vi med att också frilägga dennes själv.¹⁹ I begäret att framvisa det mest privata söker pornografen alltid skala av ett lager till, vända ut och in på en kropp som aldrig helt underkastar sig; men liksom hos Peer Gynts lök faller lagren bort utan att avslöja någon kärna. Inför den pornografiska avbildningen ställs konsumenten i så fall inför ett val; att, som Barthes formulerar det, ”antingen låta dess skådespel underkastas de perfekta illusionernas civiliserade regelsystem eller i det våga möta den uppvaknande omedgörliga verkligheten”.²⁰ Hur kommer då dessa möjligheter att aktualiseras i förhållande till några enskilda pornografers verk?

Max Hardcore: Inskriptionens disciplinering

Max Hardcore hör till de få pornografer som uppmärksammats i bredare media. Framförallt har han klätt skott för den så kallade gonzogenrens tillväxt. Antiporraktivisten Gail Dines låter exempelvis Hardcores för-

flyttning från marginaliserad outsider till portalfigur illustrera nätporrens förråande utveckling.²¹ Gonzo utmärks av billiga, avskalade produktioner där isolerade scener utan kontextualiserande ramverk ersatt sådant som handling, scenografi, karaktärer och dialog.²² Journalisten Eric Schlosser påpekar hur den strömlinjeformade tillverkningsprocessen och nätets förkortade distributionsled lett till en marknad så översvämmad med material att enskilda pornografer tvingats söka sig till tidigare marginaliserade nischområden eftersom det främst är där nya marknadspositioner fortfarande kan etableras.²³ Ett resultat av utvecklingen är att fetischinslag som tidigare begränsats till specialiserad extemporr alltmer kommit att migrera också till den bredare marknadens mittfåra. Därmed förändras också branschen som helhet. Som porraktören William Margold påpekar:

[M]ånga av dem som gör de här filmerna har inte att göra nära en videokamera, många av dem har glömt bort vad kreativitet är för något och eftersom de inte kan skapa blir de frustrerade och eftersom de är frustrerade gör de vad som helst för att i alla fall chockera. Till slut kommer de helt enkelt att slå mynt av fysisk smärta, och jag tolererar det inte. [...] De behandlar folk illa, får dem att gråta, att känna sig som köttstycken, de mörbultas och misshandlas. De misshandlas helt bortom det sunda förnuftets gränser.²⁴

Hardcore har så kommit att framstå som en alltmer rumsren porrpionjär trots och på grund av filmernas återkommande inslag av urinering och framkallade kräkningar, tånjning av kroppsöppningar med hjälp av medicinska verktyg, "face-fucking", fysisk och verbal förnedring och en tydligt pedofil estetik där unga kvinnor klär sig och agerar utstuderat barnsligt. Till de mer särpräglade inslagen hör scener där en kvinna exempelvis spy i en annan kvinnas mun, eller där någon med en slang suger urin ur sitt eget anus. Dessa scener utspelar sig i vad som liknar en idiosynkratisk fantasivärld, en "Planet Max", där perversionen är naturlag. Regissören har själv förklarat hur de kvinnliga deltagarna manipuleras till samtycke just genom att handlingarna presenteras som något vanligt och vardagligt vilket de självklart förväntas delta i.²⁵ Denna inramning tycks medföra att den köttsliga råheten framstår som så överdriven att den inte riktigt kan tas på allvar, trots att aktriserna inte sällan gråter och skriker under

behandlingen. Wright framhåller exempelvis hur det hela nästan framstår absurt humoristiskt, som en ”sjuk och grym slapstick” eller ”en barnförbjuden variant av ’the Three Stooges’”.²⁶ Andra har beskrivit Hardcorens produktioner som kroppsliga vivisektioner eller en ”misogynins teater”.²⁷

Den grälla pa-
letten på Planet
Max. Från *Max*
Faktor 15 (2005).



I gonzo kan samma person agera såväl regissör som kameraman och porraktör: ur den anonyma mannens egen synvinkel filmas den direkta interaktionen med kvinnan framför kameran; medan hennes ansikte fokuseras förblir han utanför bild. Hardcore skiljer sig märkbart från denna estetik då han ständigt låter sin utstuderade persona, i hawaiiiskjorta och cowboyhatt, uppta bildrutans centrum. Snarare än en tom yta för projicerad identifikation är Hardcore ett slags misogyn hämndängel, med egna ord ”ett surrogat för alla de män därute som pissats på av själviska kvinnor. Heja, Max, Heja!”²⁸ Medan Hardcore själv är den förste och siste mannen på Planet Max är kvinnorna ständiga upprepningar av samma trop: unga, magra, klädda i små flickiga kläder och högklackade skor i grälla och omatchade färger, med håret i färgglada tofsar, bärande på nallebjörnar, skolväskor och slickepinnar. Sminkningen är hård och vulgärt brådmogen, språk och uppträdande utstuderat infantilt.

Att kvinnokroppen härmed underkastas en hänsynslös inskriptionsprocess understryks inte minst i scenerna där Hardcore målar läppstift runt kvinnornas mun, kön och anus. Därmed göms den plågade kroppens affektiva konvulsioner inte sällan under ett förvridet och stelt clownskratt, och dess delar tycks närmast slitas loss och kastas kring i en sammanblandning av röda cirklar vilka blir godtyckliga symboler för kvinnans

tomma håligheter: läppar blir blygdläppar, ringmuskeln en mun, och det enda som binder dem samman är hur de bokstavligen genomkorsas av det falliska logos. I ett återkommande märkligt trick för Hardcore in sina fingrar i kvinnans kön och liksom pressar ut dess hinnor genom anus så att dessa öppningar bokstavligen sammanfaller, innesluter och veckas in i varandra.²⁹ Kvinnokroppen framstår, i linje med Deleuze och Guattaris formulering, just som en odifferentierad yta där ansiktlighetsmaskinens mekaniska stansning ständigt producerar likhet, det kvinnliga ansiktsfittanuset, som vecklas in i sig själv i en oändlig regress. Kanske kan Hardcore sägas nalka sig den andre som en fragmenterad samling delar som kan kastas om och placeras varsomhelst på kroppen: en pornografins doktor Frankenstein, en ”vansinnig experimentator som styckar, klyver, dissekerar allt han kommer åt för att sedan, hipp som happ, sy samman allt igen”.³⁰



Ansiktets inskription. Från *Max Faktor 15* samt klipp av okänt ursprung.

Hur förhåller sig då Hardcore till det oväntade, till de semantiska systemens plötsliga störningar? I scenen ”Shilo” (*Extreme Schoolgirls 11*, 2005) bryter den alltmer ansatta och förvirrade skådespelerskan plötsligt ihop, börjar gråta och tala osammanhängande. Hon tycks ha fått nog av situationen och börjar paniskt vifta med armarna varpå Hardcore genast för in sin penis i hennes mun. Shilo skriker okontrollerat och kastar sig ner på soffan där hon gömmer undan sitt ansikte. Skribenten Susannah Breslin har talat om Hardcores filmer som ”systematiska försök att knäcka den mänskliga viljan”,³¹ men mest utmärkande för denna scen är åberopandet av ett slags arbetsdisciplin för att få Shilo att övervinna sin brytpunkt.³² Hennes beteende uppfattas som oprofessionellt och hon skälls ut för sin amatörmässighet: ”Här får du betalt för att göra en jävla scen, och så snackar du om någon annan jävla skit... vad tror du att jag måste stå ut med här?” Shilo samlar sig och avbryter det aggressiva ordsvallet genom

att be honom slå henne. Överraskad smäller Hardcore till henne i ansiktet, kallar henne ”jävla hora” och beordrar henne att runka av honom. Som det uttrycks i en recension på nätet:

En av de bästa scenerna är när Shilo bryter ihop, Max börjar klaga om att han behöver göra klart inspelningen, sen ber hon honom att slå henne, han svarar snabbt med ett angrepp mot Shilos ansikte och slår henne om och om igen medan hon uppmanar honom att slå henne mer, WOW jättebra scen!³³

Shilos ansikte blir här en stridsplats mellan performativ mening och oreglerad affekt. Å ena sidan bevittnar vi hur ett beslutsamt subjekt söker uppfylla sitt kontrakt och därmed undslippa regissörens avhyvling; å andra sidan ser vi en kropp som krampaktigt försöker dra sig undan såväl fysisk kontakt som den kyligt registrerande kameran. På liknande sätt upprättas en dubbel relation där åskådaren å ena sidan tycks ”medskyldig” till den scen som spelas upp, å andra sidan förblir smärtsamt bortkopplad från det redan förflutna skedet. Så faller Shilos kropp samman, ut ur gestaltningen; samtidigt som den förblir närvarande i det pornografiska spektaklet bara genom att fortsätta befinna sig framför kameralinsen. Därmed skrivs hon åter in i bilden vilken visar sig förmögen att sträcka sig bortom den pornografiska intentionens enkla *studium*. Till skillnad från den manliga kroppen tycks den kvinnliga kroppen alltid kunna pre-



Shilo: ansiktets sammanbrott och disciplinering.

5 PORNOGRAFINS ANSIKTEN

stera i ett pornografiskt sammanhang eftersom det räcker att den låter sig hanteras, utsättas, visas upp. Men när ansiktet så tydligt skär samman fångar det oss med en blick som, trots att den undviker vår, också bryter genom den reglerade produktionen av det pornografiska tecknet.

Kanske uppfattar Hardcore kraften i detta brott eftersom han genast försöker återupprätta ordningen och tvinga tillbaks ansiktet till den bild som presenteras som regissörens egen megalomana projektion. Han disciplinerar den andres ansikte genom att ta tag i hennes axlar och tvinga henne att vända det mot hans; han slår det, griper tag i det med båda händerna så att Shilo inte längre kan vända sig bort; så vanställer han det i en löjlig och karikatyrartad grimas, sätter hennes käke i rörelse som om hon pratade och beordrar henne att säga efter honom: ”jag är ett korkat litet knull”. Den spastiska kroppen återinförs i betydelsemaskinen och blir en buktalardocka, ett betydelsebärande system av hål och ytor.

Hos Hardcore är den andre ett funktionellt medel i en allomfattande produktionsapparat, ett underlag som via inskriptionen materialiserar Planet Max. Regissören ser i den andre en fragmenterad aspekt av sig själv och sammanbrottet är en ren olägenhet, en tillfällig kortslutning. Förhållandet blir tydligast när Hardcore med hjälp av tandvårdsredskap



Ansiktets fasad.
Från *Max Faktor 15*.

och gynekologiska instrument öppnar kvinnans ansikte och låser det: ett öppnande som lika mycket är en tillslutning, instängandet av kroppen i ett betecknande helt utan expression. Munnen spänns ut till den röda cirkelns tecken men kan inte själv artikulera något. Blygdläpparna spänns ut, det dolda innanmätet paraderas, men ingen hemlighet återfinns: ju mer vi ser av denna kropp, ju mindre ser vi av den annanhet som gör denna kropp till just denna kropp. Ansiktet blir vad Levinas benämner

en *fasad*, det genom vilket ett föremål inte endast blir sett utan också förvandlas till ett alltid redan in- och överskrivet utställningsobjekt.³⁴

Talande nog avviker Hardcore från det etablerade gonzoformatet också på en annan punkt. Gonzoscenen inleds ju inte sällan med ett utförligt intervjusegment där kvinnan presenterar sig och förväntas tala om sin bakgrund, sina tidigare sexuella och pornografiska erfarenheter, och varför hon medverkar. Ambitionen tycks ofta vara att framställa henne som ”vanlig tjej” snarare än fantasikvinna. Hardcore ligger i det avseendet närmare den traditionella pornografin då scenerna istället ofta inleds med korta stereotypiska raggningsscenarioer: han träffar henne i exempelvis en lekpark eller skola och tar med henne hem där han förgriper sig på henne i en ikonisk gul soffa. Till skillnad från många gonzofilmer ser vi alltså inte den ”vanliga tjejens” förvandling till porrkattris utan möter istället redan från den första bildrutan ett hårt reglerat och regisserat system.

Det motsatta förhållandet finner vi istället hos Duke Skywalker vars ambition tycks vara att exploatera den *individuella* kvinnans personliga erfarenheter och privata hemligheter.

Duke Skywalker: den öppna, kalla utsugningen

Trots att Duke Skywalker räknas till samma extremnisch som Hardcore är han tämligen obekant utanför branschen som sådan. Hans eget ansikte syns till exempel sällan i filmerna, och inte heller övriga mäns. Att kvinnans ansikte istället utgör brännpunkten understryks av namnet på en av regissörens berömdaste porrsajter, *FacialAbuse.com*. Också här stryps, slås, och förnedras kvinnorna; de hålls fast, kvävs och spottas på, och penetreras så våldsamt i halsen att de inte sällan kräks. Den visuella stilen är dock väsensskild Hardcores. Istället för den explosivt grälla färgpaletten möter oss här en osminkad sjaskighet präglad av praktisk funktionalitet och ekonomisk beräkning. Till skillnad från Hardcore, som tycks ofrånkomligt instängd i sin personliga mani, säger sig Skywalker ha sökt sig till pornografins gränsmarker just på grund av den ökade möjligheten att där utmejsla en egen tydlig marknadsposition.³⁵ Han säger sig tidigt ha anlitat jurister för att klargöra precis hur långt man kan gå utan att överträda lagens ramverk (medan Hardcore istället har tillbringat flera år i fängelse

för obscenitetsbrott). Som Clayra Beau, som medverkat i Skywalkers produktioner, uttrycker det:

[*FacialAbuse*] handlar uteslutande om att skada kvinnor så mycket som möjligt och komma undan med det. En klausul i deras kontrakt fastslår att man inte får kontakta dem gällande fysiska eller emotionella skador man åsamkats under inspelningen. Därmed kan de bokstavligen knulla sönder en tjej för livet utan att hon kan göra något åt det. Det är en standardklausul men de vet verkligen att använda den till deras fördel.³⁶

Framställningen är bister, blek och vardaglig. Istället för den tvångsmässigt upprepade ”maxflickans” uniformlika narrkostym möter kvinnorna åskådaren i en till synes demokratisk mångfald av åldrar och etniciteter, utseenden och kroppsliga konstitutioner. De är inte sällan osminkade och tycks, särskilt under de tidiga produktionsåren, bära sina privata kläder i vilka de anlät till inspelningen. Neonfärgade kaliforniska kulisser ersätts av anonyma östkustmotellrum.

Skywalker inleder scenerna med en längre intervju som ibland kan uppgå till halva speltiden. Kvinnorna talar till synes om sig själva, sin bakgrund och uppväxt, sexuella erfarenheter och sociala och ekonomiska livssituation. Fokus ligger ofta på tonåren och sexualdebuten, men även barndomens uppväxtförhållanden, liksom erfarenheter av sexuella övergrepp, kan beröras. Det är inte ovanligt att kvinnorna motiverar sin medverkan med akuta ekonomiska behov (även om någon också säger sig ha sett sidan och blivit upphetsad av tanken på att delta). Det är naturligtvis omöjligt att bedöma framställningens egentliga autenticitet men det står klart att just autenticitetskänslan är något avsiktligt och eftersökt: Skywalker inbjuder oss aldrig att inta den så kallade ”fiktiva hållningen” där vi ständigt förväntas vara medvetna om att de personer vi ser är skådespelare, de ord vi hör styrda av ett manus och de handlingar vi ser noggrant planerade på förhand. Pornografen skiljer sig förvisso från spelfilmen just därför att det som visas i någon mening måste vara ”verkligt”: när karaktären Eddie drar ner byxorna i Paul Thomas Andersons *Boogie Nights* (1997) förutsätter vi att det är ett rekvisitaföremål, och inte skådespelaren Mark Wahlbergs verkliga penis, vi ser; karaktärens förlaga, den verklige

porrskådespelaren John Holmes, nådde istället framgång just genom att demonstrera det egna könet på film. Porrfilmen bygger i så mån på den representerade kroppens indexikalitet. Men Skywalker iscensätter heller inte den traditionella pornografiska fantasin där kvinnan, trots den egna kroppens påtagliga närvaro, gestaltar en sexualiserad idealgestalt eller persona. I *FacialAbuse* förväntas kvinnan istället framträda och framstå som *sig själv*: en individ vars liv fortgår också utanför den avgränsade scenens representationsrymd. Därför är scenerna också betydligt mer varierade än hos Hardcore. Trots att intervjuarens frågor är likartade blir svaren väldigt olika: ibland uppstår en dialogisk dynamik i samtalet, andra gånger faller det platt. Kvinnorna tycks emellanåt överraska regissören med sina svar medan vi andra gånger bevittnar hur de tycks söka sig fram till de repliker de tror förväntas av dem. Ibland märks regissörens frustration då han inte får ur kvinnan det han vill i diskussionen och i enstaka fall bryter hela samtalet samman.

Variationerna i förloppet, som framförallt framgår vid en genomgång av ett större antal scener, utgör det tydligaste uttrycket för scenernas spontana och improviserade karaktär. Erfarna aktriser med förkunskaper om produktionerna tycks rentav kunna bringas ur fattning av situationen trots att de redan skrivit på reglerande kontrakt. Så berättar Beau:

När vi väl började klarade jag inte ens två minuter innan jag måste sluta. Jag började på knä medan männen bokstavligen pressade ner sina kukar i min hals tills jag fick kväljningar och inte kunde andas. Jag måste bryta för jag höll på att svimma. [...] Killarna var så aggressiva att jag vid ett tillfälle bokstavligen måste ställa mig upp och knuffa allt vad jag kunde för att komma bort från honom. Säkerhetsord är meningslösa när man inte kan tala. Jag klöste deras ben och slog dem på låren men de slutade ändå inte. [...] Sen drog de bort mig i håret och slog mig så hårt i ansiktet att jag fick näsblod. De märkte inte ens att jag blödde förrän de slängde mig på soffan och började halsknulla mig medan huvudet hängde från soffan. Killen klev av och sa typ ”hörru du blöder näsblod! Det blir jättebra på film!” [...] Jag kastade mig till och med ner på golvet för att komma undan och de plockade upp mig igen, släppte ner mig på soffan och fortsatte. Till slut bröt jag och

gick till logen. Jag hade fått nog av att utnyttjas. [...] För det fick jag 200 \$. [...] Jag var så omskakad att jag grät på vägen hem också.³⁷

Kanske kan Skywalker, med en berömd formulering, sägas ersätta den tidigare pornografins utsugning, som höljdes i den lustfyllda gestaltningens illusioner, med ”den öppna, skamlösa, direkta, kalla utsugningen”.³⁸ Då är den traditionella porrkritiken inte längre tillräcklig. Dines menar exempelvis att porren först och främst framställer kvinnan som ständigt sexuellt tillgänglig och villig att entusiastiskt utföra varje möjlig sexuell handling ”oavsett hur smärtsam, förnedrande, eller farlig denna handling är”.³⁹ Kvinnan presenteras enligt Dines som någon som aktivt söker detta då hon finner njutning i att utnyttjas. Om betraktarens empati väcktes gentemot denna varelse skulle han antingen tvingas sluta runka eller bekänna inför sig själv att han njuter av att se kvinnor förnedras sexuellt. Därför måste, enligt Dines, kvinnan avhumaniseras och framställas som tillhörig ”en särskild kvinnoras vilken uppskattar sexuell misshandel”.⁴⁰ En sådan analys blir otillräcklig i förhållande till Skywalkers filmer vilka snarare exploaterar kvinnans äckel och vantrivsel: återkommande är exempelvis närbilderna på ett plågat grimaserande eller motvilligt sammanbitet ansikte.⁴¹ Om kvinnan faktiskt uttrycker njutning kan hon rentav komma att bli tillrättavisad av regissören.⁴² Scenerna slutar heller inte tvärt, som brukligt är, efter mannens ejakulation över kvinnans ansikte. Istället dröjer sig kameran kvar under flera minuter för att fånga den utdragna tråkighet, det äckel och den kroppsliga och känslomässiga irritation som uppstår då aktrisen inte får bryta inspelningen och gå och tvätta av sig.

Scenerna kan alltså vara helt renons ens på simulerad lust. I ”Jamie” (22/4 2004) är kvinnan nedstämd och modfälld redan från början och svarar kortfattat och undvikande på de inledande frågorna. Vid det anala samlaget uttrycker hon smärta och ser besvärad ut. Klippningen växlar mellan närbilder på penetrationen och på det uppgivna ansiktsuttrycket för att understryka sambandet. Frågor om vad hennes pojkvän tycker om det hon just nu utsätts för riktas till henne som privatperson, som en individ vars privata liv utanför inspelningen på intet vis kan skiljas från det som händer framför kameran. När Jamie börjar gråta och tala om sin besvärliga livssituation avbryter inte männen det hårdhanta samlaget utan

blir än mer aggressiva och hånar henne för att befinna sig i en situation där hon tvingas stå ut med deras behandling mot betalning. När regissören frågar Jamie om hon hatar honom nickar hon och förklarar att hon bara vill få det hela överstökad. Efter slutscenen, där kameran fokuserat hennes gråtande ansikte, klipps en skämtsam skylt in: ”Hon hatar mig nog fortfarande :(”



Jamie: det modlösa ansiktets pornografi.

De ekonomiska, sociala och privata villkor som möjliggör den pornografiska produktionen osynliggörs inte i inspelningens reifiering av det skildrade utan exploateras med andra ord öppet och inkorporeras i varuformen som ett utökat konsumtionsvärde. Att kvinnan uttrycker motvilja förhindrar inte runkarens konsumtion utan förhöjer snarare representationens masturbatoriska potential. I andra scener demonstrerar aktriser öppet sitt förakt för regissören. I ”Alyssa” (3/12 2004) verkar den obligatoriska intervjun klippts bort; kanske har den uppenbara fientlighet som infinner sig mellan de inblandade föregåtts av någon dispyt som raderats. Scenen utvecklas till ett verbalt maktspel mellan mannens kränkning och kvinnans trots där förolämpningar, grimaser och arga blickar konstant utväxlas framför kameran. Mest framträdande är emellertid den ekonomiska obalans som i slutändan tvingar kvinnan till underkastelse; hennes ansikte rör sig mellan ilska, motstånd, uppgivenhet och resignation i det komplexa och oavsiktliga spel som manas fram av regissören samtidigt som han helt frankt förklarar att hans jobb består i att bryta ner hennes självkänsla. Det pornografiska sammanfaller med den ekonomiska och könspolitiska hierarkins våldsamma realitet.

”Jordan James” (17/12 2007) frambringar en liknande dynamik. Kvinnan slår och spottar tillbaks men gör det samtidigt med ett uppkäftigt leende som särskilt tycks provocera männen. Regissören känner sig up-

penbarligen nödgad att ta saken i egna händer, säger sig vilja visa hur det ”ska gå till” och slår sedan kvinnan så hårt över huvudet att hon tappar fattningen för ett ögonblick, skrattar till och klagar över ett ringande ljud i öronen. Samtidigt är det tydligt att hon kämpar för att hålla tillbaks tårarna. Under intervjun talar hon om en strängt religiös far som slog henne under uppväxten och männen svarar med att hålla om henne, klappa och trösta henne samtidigt som de fortsätter förnedra henne verbalt. Därmed blir den spelade omsorgen i sig ett slags emotionell intensifiering av våldet vilket leder till att den känslosamma processen upprepas och kvinnan berövas varje form av känslomässig trygghet. Förloppet liknar, i koncentrat, handlingen i Kôji Shiraishis spelfilm *Grotesque* (2009) där en läkare kidnappar och torterar två ungdomar för att sedan återskänka dem trygghet, vårda deras sår och vinna deras förtroende. När så skett återupptas det gränslösa våldet, nu intensifierat av det emotionella vågspelet.

Skywalker kan sägas manipulera fram scener som skulle vara oanvändbara i de flesta traditionella pornografiska sammanhang. En scen där en gråtande och skrikande kvinna kallar honom svin beskriver han i sin tur som obetalbar, ”priceless”.⁴³ Enskilda scener skildrar nästan uteslutande fysiskt våld. I ”Lizzie” (3/7 2006) slår två män en nittonårig kvinnas



Lizzie: våldets ansikte.

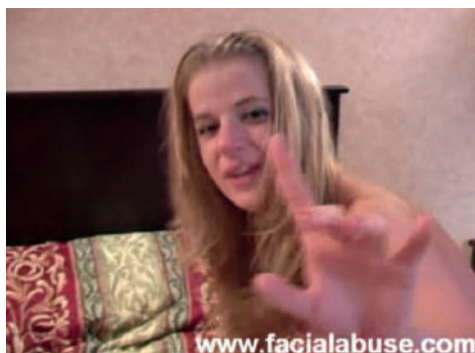
bröst, för in knytnävar i hennes mun, lyfter henne i håret och stryper henne tills det att hon är högröd i ansiktet och tungan hänger ut. I ”Annie Cruz” (7/6 2007) binds, piskas och stryps en kvinna med en elkabel tills hon kollapsar och måste väckas till medvetande med örffilar. När hon kräks av mannens könsorgan kliver han på hennes ansikte och trycker

ner det i spyorna. Kvinnan tycks här särskilt förvirrad och osäker: hon mumlar och ser sig omkring med stirrande ögon medan kameran registrerar växlingen mellan panik och tomhet i vad som åtminstone liknar ett chocktillstånd. Naturligtvis är även detta våld i någon mening kontrakt-reglerat och överenskommet men det framstår inte desto mindre som något verkligt för åskådaren och som Beaus uttalanden vittnar om är det inte heller självklart att kvinnan är helt beredd på och införstådd med det inträffande.

I Barthes termer kunde scener som Lizzie och Annie Cruz kanske liknas vid krigsfotografiet: ett enkelt och mer eller mindre fränstötande våldsstudium. Kanske är möjligheten att finna något liknande Barthes *punctum* större i förhållande till en oskyldigare scen som ”Bambi” (31/5 2004). När kvinnan här inledningsvis ombeds klä av sig darrar hennes händer med en kroppslig osäkerhet som subjektets performativa agens inte förmår dölja. När hon mot slutet av scenen uppmanas se in i kameran och säga ”tack, pappa” öppnas i sin tur en större reva i performativitetens semantik när ansiktet vänds bort från kameran och döljs bakom det fallande håret. Ändå lyser det genom skärmen likt solen genom ett håligt lakan. Synbart överrumplad och besvärad lyfter Bambi ett protesterande finger: ”Kan vi diskutera det här?” Regissören söker genast fånga in henne genom att fråga ”vad som hänt” men hon svarar att de inte har med det att göra; han fortsätter pressa, hon fortsätter vägra. Resultatet är paradoxalt. Å ena sidan avslöjar inte kvinnan något; å andra sidan räcker det att hon för ett ögonblick sänker garden för att denna återhållsamhet ändå ska bli avslöjande – även om det förblir oklart exakt *vad* det är som undanhålls regissör och runkare. Skywalker får förvisso Bambi att tappa masken men han misslyckas samtidigt med att få henne att berätta, att åter skriva in sin privata upplevelse i den representationella diskursen. Som subjekt drar kvinnan en klar gräns för sitt medvetna uttryck; men hon är samtidigt alltid redan utelämnad då kroppens affektiva processer obönhörligen registrerats av kameran.

Åskådarens position dubbleras, splittras. När osäkerheten belägrar ansiktet är det omöjligt att hålla kvar blicken på den sexualiserade kroppen; men när detta skymtade själv genast drar sig undan lämnas åskådaren också i en avgrundsdjup frånvaro. Bambi tycks åkalla oss, tvinga oss att se bortom den pornografiska kroppens tecken; men det förblir samtidigt omöjligt att upprätta någon som helst meningsfull relation till henne

utanför runkandets slutna system. Å ena sidan en gränslöst översvämande närvaro, å andra sidan en kliché lik den kulörta maxflickan: den trasiga människan, det skadade barnet, variationen på ett tema. Bambi förklarar också sitt stereotypa porrnamn med hänvisning till troperna ”stora ögon” och ”oskyldigt utseende”.



Bambi: det uteblivna avslöjandet som avslöjande i sig.

I tidigare nämnda ”Annie Cruz” frågar regissören aktrisen huruvida han påminner henne om hennes styvfar och under slutintervjun medger hon att inspelningen påmint henne om ”pappa, min styvpappa”. Genom att anta att den brutala behandlingen därför varit terapeutisk knyter Skywalker en direkt länk mellan inspelningsituationen och eventuella övergrepp i barndomen. ”Elise” (1/12 2005) berättar, till synes uppriktigt, om en våldtäkt i tonåren varpå Skywalker låter männen upprepa de handlingar hon just beskrivit. Dessutom påpekar han att hon förmodligen förtjänade att våldtas. ”Angel” (*LatinaAbuse.com*, 2/2 2007) utfrågas om sin första sexuella upplevelse och kommer så småningom in på hur hon som barn flera gånger våldtagits av en släkting. Sådana explicita berättelser är förhållandevis ovanliga trots att de motsvarar en tydlig tendens hos regissören och i fallet ”Angel” framstår avslöjandet som spontant snarare än skriptat. Återigen får berättelsen ligga till grund för de handlingar som utförs och kvinnan uppmanas vidare att förklara sin upphetsning inför tanken på övergreppen. I ”Tabitha James” (16/7 2007) summerar Skywalker sin teori om varför kvinnorna alls medverkar: ”Pappa, pappa, pappa, det handlar alltid om pappaproblem”. (”Daddy, daddy, daddy, it’s all about daddy issues”.)

Hos Skywalker erkänns förvisso den andres annanhet; men den betraktas, med Levinas beskrivning, som en invärtes och dittills tillstängd kontinent vilken nu öppnar sig för erövring och exploatering.⁴⁴ För Levinas förutsätter förnimmelsen av den andre emellertid också den andres totala motstånd mot varje form av totaliserande ”fattande” eller ”gripande” och Skywalkers upprepade försäkran om att han ”fullkomligt ägt” (”totally owned”) en kvinna framstår därför också som uttrycket för en fattigdom, en impotent ensamhet utestängd från den mänskliga rikedom som undflyr representationens infångning. Den fascination inför det personliga som Skywalkers ”demokratisk-terapeutiska” pornografi först ger uttryck för reduceras därmed till en förutsägbar och maniskt repeterad psykoanalytisk stereotyp: den ”smutsiga lilla hemligheten”. Besattheten av det privata blir även den ett slags projektion där själva idén om den privata erfarenheten ersätter varje singularitet, varje individualitet som sådan.

Skarv: En märklig främling

För att undvika intrycket att jag endast åberopar dessa exempel för att argumentera mot pornografin, våldsskildringen eller möjligheten att använda dess formspråk för att på allvar gestalta annanheten frågar jag mig nu huruvida det alls går att nå bortom denna enkla upprepning av detsamma. Finns det någon möjlighet att representera den andre utan att varken göra henne till en aspekt av en egen manisk Umwelt (som hos Hardcore) eller en exotisk kontinent som måste intas, erövras och koloniseras (som hos Skywalker)? Timothy Morton talar om den andre som en ”märklig främling” (”strange stranger”) och antyder därmed hur detta att lära känna en annan varelse – att fatta eller (be)gripa denne – inte nödvändigtvis innebär att distansen till denne förintas eller ens minskar. Om alteriteten aldrig fullt kan erövras eller underkastas den egna uppfattningen kan avståndet kanske rentav sägas öka ju mer vi närmar oss varandra. Vid första anblick tycks främlingen självklar, genomskinlig; men ju mer vi lär känna den, desto besynnerligare framstår den. Som Morton påpekar:

Som var och en vet som lever i ett långvarigt förhållande är den märkligaste personen den man varje morgon vaknar tillsammans med. Istället för att stegvis suddas ut märkligheten,

förhöjer intimiteten densamma. Ju mer vi lär känna dem, desto märkligare blir de. Intimitet är i sig märkligt.⁴⁵

Steven Shaviro beskriver på ett liknande sätt intimiteten som fascinationen inför existensen hos den som varken kan nås eller glömmas: det är själva den situation där vi ”söker sondera varandras dolda djup” trots att dessa försök på förhand är dömda att misslyckas.⁴⁶ Intimitet uppstår i så fall i frånvaron av kravet på identifikation, när avgrunden mellan två liv samtidigt tillåts förena och för evigt skilja två kroppar åt, när den andre kan förstås som ett bråddjup i sig självt, som främmande inför sig självt, liksom vi är främlingar inför oss själva. I så fall kan vrångbildens förvrängning kanske sägas utgöra ett intimare slags kunskap än den dubbelrande speglingens igenkännande förståelse.

Kan vi alls tänka oss möjligheten att *pornografen* som representationellt modus uttrycker ett sådant slags intimitet, fri från fattningens anspråk, bejakande de frånvarons kontaktytor som själva revan medför? Kanske underlättar det att tänka i termer av den ”parapornografi” som för Edenborg tar sin utgångspunkt i *förnekandet* av människan som innehåll och sökandet efter den andres insida. Istället för att frenetiskt skala av lager på lager bidrar den parapornografiska beröringen till ett mångfaldigande av kontaktytor, en ”överdrifternas kroppsliga oändlighet” vars representationella medel finns i ”mekaniska upprepningar, gränslösa hyperboler, förskjutningar av maktrelationer, sprängda känslomönster” och ”den våldsamma nedsmutsningen”.⁴⁷ Det är just i en sådan riktning Lucifer Valentine för gonzoporrens bildspråk och produktionsformer i sin ”vomit gore”.

Lucifer Valentine: Metaforens förvrängning

Vomit gore-trilogin bildar en löst sammanhållen fiktionsberättelse om den prostituerade missbrukaren Angela Aberdeens (spelad av Ameara LaVey) pakt med djävulen. Den första delen, *Slaughtered Vomit Dolls* (2006), skildrar hennes sista tid i livet, ett mardrömslikt drogrus som slutar med självmord i badkaret. Filmen byggs liksom gonzofilmen upp av isolerade scener snarare än ett löpande handlingsförlopp och interfolieras också av pornografiliknande scener där olika kvinnor som på olika sätt

tycks utgöra aspekter av Angela blir mördade. Den manlige seriemördaren, spelad av Hank Skinny, återkommer senare i rollen som Satan. *Re-GOREgitated Sacrifice* (2008) tar vid efter dödsögonblicket och visar hur Angela förs till helvetet av två demoner, ett siamesiskt tvillingpar förenade vid huvudet. Helvetet utgörs av ett kallt, vitt rum där djävulsfiguren återkommer för att i orgiastiska ritualer lemlästa huvudpersonen. Den sista filmen, *Slow Torture Puke Chamber* (2010), framstår som ett slags evig återkomst då Angelas öde upprepas i ytterligare förvrängd form. LaVey dubbleras nu genom skådespelerskan Hope Likens som i många scener direkt återskapar händelser ur de tidigare filmerna. De två versionerna av Angela kommer så att sidoställas, överlappa och glida in i varandra.

Vomit gore-filmerna distribuerades på nätet med webadressen inbäddad i bilden på ett sätt som nästan enbart syns i internetporr. Utan att vara direkt pornografiska lånar de många element från extemporen och Valentine nämner rentav Hardcore som en av sina viktigaste estetiska influenser.⁴⁸ De lånar gonzo-filmens typiska förstapersonperspektiv och den anonyme aktören/regissören deltar också själv i sexuella handlingar som fellatio och urinering med de kvinnliga skådespelerskorna; i vissa scener stryper och slår han dem. Liksom i gonzo blir penis och händerna, ackompanjerade av den ansiktslöse Valentines röst, regissörens egentligen enda synliga kroppsdelar. Samtidigt förfrämligas gonzoformen då exempelvis penis visar sig spruta blod snarare än sperma över Angelas ansikte. Andra hård- och extempornografiska inslag – striptease, onaniscener, lesbiska scener mellan tvillingar eller gravida kvinnor, strap-on, bondage, klämmor, tyngder och nålar i bröstvårtor och underliv – intensifieras också till en punkt där blicken inte längre bjuds in att fånga den avbildade individen utan snarare stöts bort. Det gäller inte minst de upprepade kränkningsscener där spyor kastas upp, sväljs och kastas upp igen samtidigt som flimriga, hackande omtagningar repriserar hulkningarna i en krampaktig kretsång. Hos Hardcore och Skywalker framkallas uppkastningar ofta av hård "face-fucking" men här sker det snarare av att en avhuggen arm, en bläckfisktentakel, en utsliten tarm eller någon annan monstruös rekvisita tvingas ner i halsen. Det är också ofta den manlige Satangestalten som står för de värsta excesserna.

Här återfinns flera av de drag Edenberg associerar med parapornografin: "frosseri", "mekanisk upprepning", "det traumatiska våldets subjektsupplösning".⁴⁹ Åskådarens masturbatoriska solipsism förvandlas i

sin tur till ett slags ”jag-frånvaro”, där den konsumerande blicken istället blir mottagare av det formella våldet. Filmen riktar mot tittaren via desorienterande klipptechniker och störande bilder. Om vi alls kan tala om ett närmande till de gestaltade människorna tycks det snarast likna det sätt en fallande kropp närmar sig avgrundens botten.



Vomit gore: förfrämli-
gandet av den porno-
grafiska formen.

Filmtekniskt påminner Valentines filmer snarast om surrealisterna och estetiskt medveten arthousefilm, och de präglas i lika hög grad av skräck- och extremvåldsgenren. Återkommande scener som när ett öga dissekeras anknyter såväl till Georges Batailles kortroman *L'histoire de l'œil* (1928) och Luis Buñuel och Salvador Dalís *Un Chien Andalou* (1929) som de första filmerna i den beryktade japanska *Guinea Pig*-serien, Satoru Oguras *Devil's Experiment* (1985) och Hideshi Hinos *Flower of Flesh and Blood* (1985). Angelas masturberande med ett blodigt krusifix anspelar närmast på William Friedkins *The Exorcist* (1973) där som bekant en satanisk tematik kombineras med extrema spyscener. Men stilen påminner mest om den digitalvideoestetik David Lynch utvecklat i senare verk som *Inland Empire* (2006): här återfinns den tematiska fascinationen för sexuellt våld, droger och prostitution, men även den avskalade produktionsformen, de snabba och flimrande klippen, det kontrastrika spelet mellan vitt ljus och kompakt svart mörker, det i bakgrunden malande droneljudspåret, upplösandet och sammanblandandet av identiteter, dubblingen och doppelgänger-motivet, liksom, naturligtvis, den demoniska drömvärldens intrång i verkligheten. Inledningsscenen i *ReGOREgitated Sacrifice*, där de två gängliga vita siamesiska tvillingarna söker sig ur skogens mörker för att i ryckiga rörelser närma sig kameran, är närmast en lynchiansk pastisch.

De fiktiva identiteternas sönderdelning och mångfaldigande förvrider ansiktet: det vanställs, sminkas, maskeras som djur eller slät avhumaniserad yta, lindas in i silvertjopp och förses med en tratt för tvångsmatning, suddas ut i extrema närbilder eller sänks ner under krusande vatten. I en scen projiceras en förvriden döds-kalle över ansiktets yta så att skallens insida kan sägas vecklas ut över dess utsida. I en scen skär en man klädd i mask av en kvinnas ansikte för att hålla upp det framför kameran så att vi ser, inte genom hennes ögon, men genom hennes ögonhål; därefter appliceras det nu stumma ansiktet åter på hennes skalle likt en ny mask, ett ansikte fullkomligt främmande inför sitt själv. Det är inte *Leatherface*, som i Tobe Hoopers *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) stjälar den andres hud för att själv dölja sig bakom den, utan ansiktet som blir kusligt därför att det inte längre kan kännas igen eller ens känna igen sig. Ansiktet hör inte längre hemma på dess naturliga plats trots att det är där det åter befinner sig. Märklighetens glipa vecklas in i ansiktet som sådant.

En mångfald skådespelerskor gestaltar alltså olika manifestationer av karaktären Angela Aberdeen men det sker inte som i Todd Solondz *Palindromes* (2004) eller Todd Haynes *I'm Not There* (2007) där alla fortfarande spelar samma roll. Själva rollen sönderdelas snarare och förökar sig i serier av mer eller mindre överlappande erfarenheter. Dessutom talar själva skådespelerskorna, liksom i gonzofilmerna, *också* om sin egen

Ansiktets främmandehet inför sig självt.



privata uppväxt och bakgrund. Själva individualiteten sprider ut sig på ett sätt som går utanför såväl inspelningssituationen som den avgränsade fiktionvärlden och som innefattar de medverkandes egna livsvärldar, vilka i sin tur sammanlänkas med porrindustrin där flera av dem också är verksamma.

Liksom när exempelvis John Waters låter fiktionella kvinnoroller spelas av verkliga transvestiter utnyttjar Valentine det faktum att den som talar framför kameran gör så både i egen sak och som materiellt medium för gestaltningen av en estetisk tematik.⁵⁰ När LaVey och Likens berättar om sina respektive barndomsminnen skiljer sig redogörelserna åt på ett sätt som inte kan hänföras till fiktionskaraktären Angela. ”Teen Porn Star” berättar om hur hon gått från oskyldiga modelljobb till att plötsligt hamna i det slags extrema inspelningssituationer som Hardcore och Skywalker representerar. Som Magnus Blomdahl påpekar är det ofta svårt att avgöra var gränsen går för det sanningsenligt återgivna och det rent gestaltade: ”Att Teen Porn Star vid ett tillfälle dricker sitt egen urin går inte att ta miste på men hur mycket av hennes karaktär är hennes riktiga jag, egentligen?”⁵¹

Enligt Valentine baseras vomit gore-trilogins teman på ”skådespelarnas egna erfarenheter och trauman”.⁵² Samtidigt inleds filmerna med ett slags friskrivningsklausuler där fiktionsverkets status understryks samtidigt som det slås fast att eventuella likheter mellan fiktiva karaktärer och verkliga individer endast är tillfälligheter. Enligt eftertexterna sägs handlingen *dessutom* grunda sig på en liten berättelse skriven av Valentines lillasyster Cinderella, ”A Kid Named Angela”. Cinderella förekommer vid flera tillfällen i inklippta hemvideonuttag som å ena sidan tycks utgöra ännu en Angela-variation, å andra sidan inbegriper regissören själv som privatperson i verket. Valentine säger sig nämligen inte bara ha tagit hand om den autistiska systemen under uppväxten utan dessutom inlett en incestuös relation med henne vilken slutade i hennes självmord genom dränkning – en tydlig modell för motivet med Angelas död.⁵³ Även här tycks det svårt att skilja fiktion, fantasi och faktisk erfarenhet åt, men klart är att trilogin erhåller mycket av sin laddning just genom denna spänning mellan, å ena sidan, en arketypisk, allegorisk och i någon mån klichéartad bild (av den missbrukande bulimiska tonårsprostituerade med borderlinesymptom som våldtagits under uppväxten) och, å andra sidan, de *faktiska liv* som förvisso kan svara mot en sådan stereotypisk beskrivning men som i sin aktualitet alltid förblir just *detta* liv och därför inte *kan* bli någon kliché. Hos Skywalker blir röjandet av den intima hemligheten en avslöjandemani som ständigt måste försäkra sig om det regissören redan försäkrat sig om, att de kvinnor som deltar är ”skadat gods” som tidigare utnyttjats sexuellt. Hos Valentine rubbas istället den upprepande rytmen

av en ständig förskjutning, ett mångfaldigande utan grund där den representerade individen aldrig kan fattas, aldrig blir en, utan istället ställs i en intim relation till åskådaren genom att öka dennes avstånd till såväl avbild som avbildad.

I *Slow Torture Puke Chamber* ställs skådespelerskans uppväxt tydligare i fokus, inte minst därför att Likens helt enkelt är mer verbal än LaVey. Att det också är här som barndom, uppväxt, tillkomst och livsblivande tydligast tematiseras syns i hur journalklipp på spermatiska yngel och celler som delar sig fogats in mellan scenerna. Genom sådana grepp förvandlas eller metaforiseras de privata erfarenheterna vilka, med Deleuzes formulering, istället ”upphöjs till en vision som för dem till en obestämbaerhet, likt en tillblivelse som är alltför mäktig för dem”.⁵⁴ Den andre reduceras inte till en bekant arketyper utan tillåts bli ännu märkligare. Likens beskrivningar av en uppväxt bland missbruk och en våldsamt incestuös far är ju närmast ofattbara i sin outhärdlighet: hon berättar exempelvis om hur hon och fadern var överens inte bara om att modern var galen utan att denna galenskap också var det som drev fadern till att förgripa sig på sin dotter. Likaså beskriver hon hur det känts som ett svek varje gång han gick tillbaka till modern: flickan kände sig bedragen när föräldrarna kysstes.

Medan sådana berättelser i Skywalkers händer blir något eggande pikant förmedlas de här snarare genom att förvrängas och avlägsnas från den privata erfarenhetens explicita bokstavlighet. I en scen kräks Likens upp en tjock svart massa vilken hon sedan gräver i med händerna. Samtidigt berättar hon om hur föräldrarna efter en överdos måste magpumpas med aktivt kol och hur hon som barn tänkte att det var ondskan, som fadern annars endast kunde undslippa genom att föra in i henne, som nu vällde fram ur hans inre. Den noggranna kompositionen sliter loss erfarenheten från det privata och tillskänker den ett slags affektiv autonomi, som något som verkar i en egen avsubjektifierad dimension. Den massa vi bokstavligen ser på filmen är varken kolet, själen, ondskan, övergreppen, eller något annat, men spelet mellan dessa oartikulerade betydelsemöjligheter bildar en motivisk obestämbaerhetszon vilken låter åskådaren närma sig det främmande livet i dess påtagliga frånvaro. Något liknande sker i en scen där Likens äter en tårta täckt av levande gräshoppor. Här sammanförs två motsatta element: naturligtvis det aptitliga och det motbjudande, men också den förväntan och besvikelse som kan associeras med barndomens födelsedagskalas och det centrala bulimiska motivet

där förtäring och övergrepp sammanfaller i känslan av en motbjudande kropp som förs in i den egna. Bilden gestaltar ett främmande liv utan att tvinga åskådaren till subjektiv appropriering av en annan individ.

På ett liknande sätt blir en utdragen scen där djävulen skär ut ett foster ur en gravid kvinna för att stycka och förtära det, bita av dess ansikte, förgripa sig på det, spy upp det och förtära det igen inte så mycket en skildring av en våldshandling som en affektiv metaforisering av en out-säglig våldsamhet. Så talar djävulen i typiskt misogyn gonzotermer till det barn som ännu inte fötts: ”Du är så jävla söt. Så smart, eller hur? Pappas lilla flicka. Stora tjejer kan bevara hemligheter. Jävlas inte med mig, då biter jag av ditt lilla ansikte. Jag tycker om det, så det är bäst för dig att du också tycker om det, din jävla hora”. Scenen väcker ett rent kroppsligt äckel men slår också an den eviga återkomstens tragiskt ödesmättade ton i förmedlingen av den bottenlösa hopplöshet det innebär att födas in i en incestuös relation. När kan exempelvis, i en sådan relation, övergreppen egentligen sägas börja? Kanske redan innan offret ens hunnit födas.

Kontrasten mellan Valentine och de tidigare regissörerna framstår klarast i förhållande till några av Likens mer kontroversiella utsagor. Exempelvis förklarar Likens hur man som incestoffer inte bara lär sig tolerera övergreppen, utan även tycka om dem, förvänta sig dem och sakna dem, trots att de är outhärdliga och nära att ta livet av en. Hon kommenterar vidare en utdragen våldtäkt i vuxen ålder: ”Jag föredrog nästan när pappa knullade mig. Jag älskade honom. Jag vill bli misshandlad av människor jag älskar. Om du älskar någon måste du bevisa det genom att göra sådant som gör ont”. För den betraktare som inte utsatts utgör detta naturligtvis en smärtsam påminnelse om själva ofattbarheten i den främmande erfarenheten.

Men frånvaron av ett förklarande ramverk gör också att vi måste försöka relatera till erfarenhetens själva möjlighet och aktualitet. I varje annan situation skulle ett sådant uttalande inte kunna yttras utan att antingen bestridas eller skuldbeläggas, som i den psykologiska diagnosticeringen (identifikation med förövaren), eller, som hos Skywalker, ett uttryck för hur barnet förtjänat det som hänt och mår bra av att det upprepas. Hos Valentine blir avslöjandet istället infernaliskt, omstörtande, ofattbart, en förvriden skugga ur en dunkel skuggvärld bortom vår direkta föreställningsförmåga – men lika mycket ett uttryck för en ömhet och förståelse utan krav på full fattbarhet, på uttömmandet av den andres annanhet.

Valentines gestaltning grundar sig kort sagt i insikten att denne andre för alltid förblir bortom representationens infångning. Den blir därmed ett uttryck för ett slags intimitet som erkänner främlingens märklighet.

Avslutning

Diskussionen i detta kapitel började i antagandet att ansiktet har förmågan att störa pornografins uniformella *studium* av den sexualiserade människan genom att antyda den främlingens avgrund som inte låtar sig infogas i någon semantisk ekonomi. I porrfilmen kan den kvinnliga kroppen fylla sin funktion genom att enbart upprätthålla sin fysiska närvaro och låta sig utsättas. Att de påfrestningar kroppen utsätts för är skadliga påverkar sällan själva slutresultatet. Ansiktet, däremot, har svårare att dölja sin egen nedbrytning. Därför påminner det den solipsistiska runkaren om den senares begränsning och det faktum att den representerade kroppen sträcker sig långt bortom representation som sådan. Ansiktet påminner om hur den blick som tar bildytan i besittning också tvingas stanna vid denna yta då runkarens synfält plötsligt punkteras av upptäckten av den andres ofattbara otillgänglighet. När detta står klart för pornografen kan emellertid denne också skriva in det punkterande ”sticket” i den pornografiska framställningen. Under den andres yta anas nya själsliga rikedomar att slå mynt av.

Hos Max Hardcore utgör ansiktet på sin höjd ett litet intermezzo, ett glapp i signifikationsmaskinens hejdlösa stansning. Hos Duke Skywalker blir dess blottande snarare ett eftersökt värde, en underjordisk resurs som kan tvingas till ytan likt olja eller naturgas. Föreställningen att främlingens annanhet uttömts i samma stund som den smutsiga lilla hemligheten blottläggs leder till ett själv rättfärdigt berättigande av ett ständigt upprepat våld. Om individualiteten i det förra fallet tycks otänkbar, kommer dess exploatering också i det senare fallet leda till en blind arketypisering vilken negerar varje skillnad till förmån för ett repetitivt bekräftande. Lucifer Valentine, å sin sida, kan ta samma representationella stereotyper i bruk och ändå bejaka deras oförmåga att uttömma den rikedom som utgörs av ett *liv*. Via förvrängningen, förskjutningen, dubbleringen och klyvningen framställs ett produktivt avstånd mellan åskådare, skapare och representerad, befriat från kravet på den andres fullständiga appropriering.

Kanske kan den rörelse jag här försökt följa sammanfattas såhär: Först såg vi, med hjälp av Wallaces poliskonstapel, hur ansiktet kunnat föra in ett ögonblicks romantiserbar oförutsägbarhet i den pornografiska filmen. Men vi såg via horgasmen också hur detta innebar ett slags våld grundat på runkarens hungriga förtäring av en ofrivilligt blottad aktris. Hos Hardcore möttes det performativitetens sammanbrott vi förknippat med ansiktet av våldsam disciplinering; hos Skywalker av ett slags exploaterande mjölkning, ett manipulativt trevande efter den lilla smutsiga hemlighetens stereotypiska förklaringskraft. Båda regissörernas verk uppvisar skilda strategier för att ständigt skriva tillbaks ansiktet i den pornografiska representationsekonomin varmed främlingskapets möjlighet underordnas upprepningen av det ständigt samma. Hos Valentine fann vi emellertid ett tredje alternativ i bejakandet av själva den glipa och avgrund som omöjliggör direkt kontakt med alteriteten. I denna skarv kunde den förvrängda bilden öppna för ett slags avståndets intimitet. Trots att den representerade då förblev privat metaforiserades den personliga upplevelsen till en autonom motivisk affekt i en egen avsubjektifierad dimension, ett kompositionsplan.

Att det pornografiska tittandet alltid sker i avskild ensamhet är därför inte något som måste fördömas. Ensamheten är ofrånkomlig och därför också den kontaktyta där vi plötsligt kan erfara främlingens märklighet.

Noter kapitel fem

1. David Foster Wallace, "Big Red Son" [1998], *Consider the Lobster and Other Essays* (New York: Little, 2005), 16. ("Their what-do-you-call... humanness.") Översättningarna är mina där inget annat uppges. I de fall jag inte haft originaltexten tillgänglig har jag låtit en engelsk översättning stå som den är.
2. Evan Wright, "Scenes from My Life in Porn" [2000], *Hella Nation: In Search of the Lost Tribes of America* (London: Bantam, 2009), 66.
3. Wallace, "Big Red Son", 17. ("Much of the cold, dead, mechanical quality of adult films is attributable, really, to the performers' faces. These are faces that usually appear bored or blank or workmanlike but are in fact simply *hidden*, the self locked away someplace far behind the eyes. Surely this hiddenness is the way a human being who's giving away the very most private parts of himself preserves some sense of dignity and autonomy – he denies us true expression. [...] But it's also true that occasionally, in a hard-core scene, the hidden self appears. It's sort of the opposite of acting. You can see the porn performer's whole face change as self-consciousness (in most females) or crazed blankness (in most males) yields to some genuinely felt erotic joy in what's going on; the sighs and moans change from automatic to expressive.")
4. Slavoj Žižek, *Violence* (New York: Picador, 2008), 45. ("the abyss of the infinity that pertains to a subject")
5. Bengt Anderberg, "Kornas ögon" [1963], *Nattljus. Valda dikter 1945–1985* (Stockholm: Bonnier, 1985), 32.
6. *Urban Dictionary*, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=whoregasm> (kontrollerad 22/8 2012).
7. Se Roland Barthes, *Det ljusa rummet: Tankar om fotografiet* [1980], öv. Mats Löfgren (Stockholm: Alfabeta, 2006).
8. Wallace, 16. ("In real movies, it's all on purpose. I suppose what I like in porno is the accident of it.")
9. Barthes, *Det ljusa rummet*, 155.
10. James Elkins, "What Do We Want Photography to Be? A Response to Michael Fried", *Critical Inquiry* 31.4 (2005): 938–956, 938.
11. Barthes, *Det ljusa rummet*, 157.
12. Martin Amis, "A Rough Trade", *The Guardian* 17/3 2001. Citerad från <http://www.guardian.co.uk/books/2001/mar/17/society.martinamis1> (kontrollerad 22/8 2012).
13. Nina Power, *Den endimensionella kvinnan* [2009], öv. Johannes Björk (Hägersten: Tankekraft, 2011), 75. Översättningen något modifierad.
14. Laurie Penny, *Meat Market: Female Flesh under Capitalism* (Winchester: Zero, 2011), 12. ("a joyless, piston-pumping assembly line of industrial sexuality that seeks constantly to monetise new limits of 'hardcore', to milk more cum, to stretch sphincters wider and open orificed to double, triple, quadruple loads of faceless genital meat.")
15. Gilles Deleuze och Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Éditions de Minuit, 1980), kapitel sju, till exempel s. 218.
16. Magnus Ullén, *Bara för dig: pornografi, konsumtion, berättande* (Stockholm: Vertigo, 2009), 69.

17. Barthes, *Det ljusa rummet*, 118.
18. Se till exempel Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority* [1961], öv. Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne UP, 1969), 193: "The relation with the Other alone introduces a dimension of transcendence, and leads us to a relation totally different from experience in the sensible sense of the term, relative and egoist."
19. Carl-Michael Edenborg, *Det parapornografiska manifestet* (Stockholm: Ink, 2012), 7.
20. Barthes, *Det ljusa rummet*, 171.
21. Gail Dines, *Pornland: How Porn Has Hijacked Our Sexuality* (Boston: Beacon Press 2010), 71. Jfr. också Gail Dines et al., "Arresting Images: Anti-pornography Slideshows, Activism and the Academy", i *Everyday Pornography*, red. Karen Boyle (London: Routledge, 2010), 20.
22. Jfr. Dines, *Pornland*, xxii.
23. Eric Schlosser, *Reefer Madness: And Other Tales from the American underground* [2003], andra utg. (London: Penguin Books, 2004), 234–235. Påpekan det sker i andra utgåvans efterord vilket saknas i Stefan Lindgrens svenska översättning av Schlossers bok (*Pengar som gräs: Sex, droger och svart arbetskraft* [Stockholm: Ordfront, 2004]).
24. Ian Jane, "God Created Man, William Margold Created Himself: An Interview With The Renaissance Man Of Porn", *Rock! Shock! Pop!* 25/4 2011, <http://www.rockshockpop.com/forums/content.php?1382-God-Created-Man-William-Margold-Created-Himself> (kontrollerad 22/2 2012). ("many of the people making these movies these days have no business even going anywhere near a video camera, many of them have lost site of what creativity is and because they can't create they're frustrated and because they're frustrated they just do whatever they can to shock. Eventually they're just going to deal in physical pain, and I will not tolerate that. [...] They're doing bad things to people, making them cry, making them feel like pieces of meat, and they're being brutalized and mistreated. They're brutalized to the point of a lack of common sense.")
25. David Hoffman, "Hoffman Hardballs Hardcore", intervju utförd 11/2 2003, http://www.lukeisback.com/stars/stars/max_hardcore.htm (kontrollerad 22/8 2012).
26. Evan Wright, "Maxed Out", *Salon* 18/1 2000, <http://www.salon.com/2000/01/18/hustler/> (kontrollerad 22/8 2012). ("sick and cruel slapstick", "X-rated versions of 'Three Stooges'")
27. Susannah Breslin, "To the Max" [2008], <http://susannahbreslin.blogspot.com/2010/07/to-max.html>; Peter S. Scholtes, "Devil in the Flesh", *City Pages* 14/1 1998, <http://www.citypages.com/1998-01-14/arts/devil-in-the-flesh/> (båda kontrollerade 22/8 2012). ("Misogynistic theatre")
28. Hoffman, "Hoffman Hardballs Hardcore". ("a surrogate for all the men out there who have been sh-t on by selfish women. Go Max, Go!")
29. Ett exempel återfinns i scenen "Alicia" i *Max Faktor 15*.
30. Deleuze och Guattari, *Mille Plateaux*, 210. ("d'un expérimentateur dément qui dépèce, découpe, anatomise en tous sens, quitte à recoudre n'importe comment")
31. Susannah Breslin, "Imprisoned Pornographer Max Hardcore gets a Beat Down", *True/Slant* 20/5 2010, <http://trueslant.com/susannahbreslin/2010/05/20/imprisoned-pornographer-max-hardcore-gets-a-beat-down/> (kontrollerad 22/8 2012). ("systematic attempts to break down the human spirit")

32. Som framgår av den scen där Felicity lämnar filminspelningen i Stephen Walkers dokumentärfilm *Hardcore* (2001) tycks inget irritera Hardcore så som en skådespelerska som inte längre klarar av situationen och därför avbryter scenen.
33. Eminence Front, "Review – Extreme School Girls 11 Max – Shilo", *XXX Porn Talk* 23/5 2008, <http://forum.jerkoffzone.net/ubbthreads/ubbthreads.php?ubb=showflat&chNumber=333327> (kontrollerad 22/2 2012). ("One of best scenes is when Shilo breaks down, Max starts to complain about needing to finish the shoot, she then begs Max to slap her, he quickly responds with an assault on Shilo's face slapping her over and over as she urges him to slap her more, WOW great scene!")
34. Jfr. Levinas, *Totality and Infinity*, 192–193.
35. Intervju i *In Tune with T Mill* 15/4 2010, <http://www.blogtalkradio.com/tmill/2010/04/15/duke-skywalker> (kontrollerad 22/8 2012).
36. Clayra Beau, "A Hard City Indeed", *The Adventures of Nerd Girl*, 6/12 2010, <http://clayrab Beau.blogspot.se/2010/12/hard-city-indeed.html> (kontrollerad 22/2 2012). ("FA is all about hurting women as much as they can and getting away with it. One of the clauses in their contracts says that you can not come back to them for any physical or emotional damages caused during you shoot. Therefore they could literally fuck a girl up for life and she can do nothing about it. It's a typical clause but they really use it to their advantage.")
37. Beau. ("Once we started I didn't even make it for 2 minutes before I had to stop. I started on my knees with the male talent literally shoving their cocks down my throat until I gagged and couldn't breath. I had to break because I was ready to pass out. [...] the guys were so aggressive that at one point I literally had to stand up and push with all of my strength to get off of him. there is no point in having a safe word when you can't talk. I was clawing at their legs and slapping their thighs and they still wouldn't let up. [...] Then they pulled me off by my hair and smacked me in the face so hard it gave me a bloody nose. they didn't even notice that I was bleeding until they threw me onto the couch and started throat fucking me while my head hung off the couch. the guy jumped off and was like dude you have a bloody nose! That will look great on camera! [...] I even threw myself on the floor to get away and they picked me back up, dropped me on the couch and kept going. finally I called for a break and took off for the dressing room. I was so done being abused. [...] For all of that they paid me \$200. [...] I was so shook up I was crying on the way home too.")
38. Karl Marx och Friedrich Engels, *Kommunistiska manifestet* [1848], öv. ej angiven (Linköping: Nixon, 2004), 33.
39. Dines, *Pornland*, xxiii. ("irrespective of how painful, humiliating, or harmful the act is")
40. Dines, *Pornland*, 64. ("a special breed of women that enjoy sexual mistreatment")
41. Jfr. Dines, *Pornland*, 130. Dines nämner aldrig Skywalker men däremot en av hans sajter, *GhettoGaggers.com*.
42. Jfr. "Mia och Zoie" (22/10 2009). Scener från *FacialAbuse.com* presenteras, liksom på sajten, med den kvinnliga deltagarens namn samt produktionsdatum; jfr. http://www.facialabuse.com/tour3a/our_girls.php (kontrollerad 22/8 2012). Det är ofta svårt att avgöra vem som talar i det manliga filmteamet eftersom männens ansikten i regel inte syns. Hänvisningar till "regissören" bygger därför först och främst på ett approximativt antagande om utsagens ursprung.

5 PORNOGRAFINS ANSIKTEN

43. *LatinaAbuse.com*, "Anna" (1/12 2005).
44. Levinas, *Totality and Infinity*, 212.
45. Timothy Morton, *The Ecological Thought* (Cambridge: Harvard UP, 2010), 41. ("As anyone who has a long-term partner can attest, the strangest person is the one you wake up with every morning. Far from gradually erasing strangeness, intimacy heightens it. The more we know of them, the stranger they become. Intimacy itself is strange.")
46. Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect* (Winchester: Zero, 2010), 9. ("try to probe each other's hidden depths")
47. Edenborg, *Det parapornografiska manifestet*, det första citatet, 13; de övriga två, 39.
48. Se till exempel "Slaughtered Vomit Dolls: Witness horror film history and the birth of a new genre of film", *Fecal-Matter Discorporated*, <http://www.fecalmatterdiscorp.com/slauvomitdolls.html>; "Lucifer Valentine Interview", *HorrorMovieFans* 27/4 2008 <http://www.horrormoviefans.com/newsblog/2008/04/27/lucifer-valentine-interview-sep-2006/>; Pamela Torres, "An interview with Lucifer Valentine", *Punk Globe*, <http://www.punkglobe.com/lucifervalentineinterview1110.html>; "Jesus interviews Lucifer Valentine", *Maggot Films* 7/10 2010, <http://maggotfilms.com/2010/10/07/jesus-interviews-lucifer-valentine/> (samtliga kontrollerade 22/8 2012).
49. Edenborg, *Det parapornografiska manifestet*, 60.
50. Jfr. Erik van Ooijen, "Cinematic shots and cuts: on the ethics and semiotics of real violence in film fiction", *Journal of Aesthetics och Culture* 3 (2011), 7–9.
51. Magnus Blomdahl, *Åkta skräck. Den nya vågen av extrem film* (Sala: Vertigo, 2011), 54.
52. Blomdahl, *Åkta skräck*, 50.
53. Blomdahl, *Åkta skräck*, 46–47.
54. Gilles Deleuze, "Litteraturen och livet" [1993], öv. Jan Holmgaard, *Aiolos* 10 (1999), 103.

6 En vacker kvinnas död

Snuff och det realistiska begäret

Magnus Ullén

Det är svårt att tänka sig ett ämne mer melankoliskt än döden, i detta får vi ge Edgar Allan Poe i ”The Philosophy of Composition” rätt. När han därpå med rigorös logik sluter sig till att dödens inneboende melankoli är mest poetisk när den länkas samman med det Sköna, och att ”the most poetical topic in the world” därför utgörs av en vacker kvinnas död, är vi kanske inte lika benägna att hålla slutledningen för otvivelaktig.¹ Men populärkulturen tycks ha tagit honom på orden: inte minst i skräckfilmen återkommer motivet med en vacker kvinnas död med sådan regelbundenhet att genren ibland ses som en synonym till misogyni.

Att skräckfilm nära nog definitionsmässigt innehåller scener där kvinnor misshandlas och mördas är entusiasterna väl införstådda med, liksom att kvinnor i särskilt hög utsträckning måste ”bete sig på ett väldigt stereotyp sätt.”² Anmärkningsvärt nog tycks detta förhållande inte vara av någon avgörande betydelse för om man tycker om den här typen av filmer eller inte. Så vittnar exempelvis skribenten Anna North om att hon kommit att inse att många av hennes favoritfilmer – som *The Descent* (Neill Marshall, 2005) – på många sätt strider mot hennes feministiska övertygelse: ”Maybe I shouldn’t be supporting a genre that basically implies that all but the most submissive virgins will be bloodily punished — and that invites audiences to watch with glee as women are horribly injured or killed. The thing is, I really like these movies”. Norths reaktion understryker den motsägelsefullhet som vi i denna bok redan flera gånger sett präglar fiktionsvåldet som fenomen: fastän våld betraktas som avskyvärt finner många av oss en njutning i att se det gestaltas, trots att gestaltningarna rent ideologiskt ofta går på tvärs mot våra egna övertygelser. Visst kan man rationalisera bort denna motsägelsefullhet. North anför själv flera omständigheter som trots allt talar till de till synes misogynistiska våldsfilmernas fördel: ”Women may be brutally murdered in the genre, but at least they get to do stuff. They get to fight! And strategize! They frequ-

ently take charge in ways they don't in other movies".³ Men även om det är fallet att kvinnor inte så entydigt är offer i skräckfilmer som det ibland kan verka i den allmänna debatten, kvarstår frågan varför så många av oss, män som kvinnor, finner sådana våldsskildringar underhållande.

Här kan Poes resonemang – som Sofia Wijkmark redan varit inne på i kapitel fyra – vara värt att beakta. Kvinnan som mött döden i Poes ”The Raven” har visserligen inte dött en våldsam död, men att hon alls figurerar i dikten har enligt Poe ingenting att göra med upphovspersonens personliga intention, utan är helt enkelt en konsekvens av att författaren vinnlagt sig om att maximera den estetiska effekt som dikten syftar till. På samma sätt kunde det faktum att just kvinnor så ofta utgör objekt för den våldsamma fantasin helt enkelt ses som en konsekvens av en rent retorisk strävan att förhöja skräckfilmens effekt, vilket skulle innebära att vi inte kan låta oss nöja med att reducera fiktionsvåldet mot kvinnor till ett uttryck för kvinnohat. Om någon kan skyllas för att våldsfantasier så ofta gör kvinnor till offer är det vår kultur, eftersom föreställningen att kvinnan är särskilt lämpad att gestalta det Sköna är en kulturell föreställning. Visserligen kunde man kanske säga – som många feministiska forskare gjort – att de fiktioner som slår mynt av denna föreställning också bidrar till att vidmakthålla den.⁴ Mot detta kunde man emellertid hävda att de våldsamma fiktionerna ger oss möjligheten att upptäcka hur vi faktiskt ser på kvinnor i vår kultur.⁵

Men en förutsättning för att det misogynna fiktionsvåldet ska låta sig försvaras som en möjlighet för oss att avslöja den kulturella genuskodningen är förstås att det råder en radikal skillnad mellan fiktionsvåld och reellt våld – och som van Ooijens diskussion av extrempornografiska webbsajter i förra kapitlet visar är det inte alltid så lätt att skilja mellan reellt och symboliskt våld. Som genre tycks pornografi i allmänhet utmana denna fundamentala distinktion, och i åtminstone en pornografisk subgenre tycks distinktionen helt ha upplösts: snuff.

Snuff är beteckningen på filmer som avbildar ett verkligt mord i underhållningssyfte, och därigenom tillfredsställer två moraliskt suspekta begär: åskådarens perversa sexuella lust, och upphovsmannens cyniska vinstintresse. Det bör genast läggas till att det idag är väl dokumenterat att någon genuin snuff-film aldrig påträffats.⁶ ”Genuin” betyder i det här sammanhanget inte bara att filmen ifråga faktiskt visar människor som dödas framför kameran (det finns gott om dokumentärmaterial där så

sker), utan att dödandet föranletts av det huvudsakliga motivet att föda det morbida begäret hos en perverterad publik som är villig att betala för privilegiet att beskåda ett riktigt mord. Det finns alltså skäl att betrakta föreställningen om snuff-filmens existens som en så kallad faktoid, det vill säga en hörsägen som omtalas som vore den en verklighet när den i själva verket är fantasi, eller som jag föredrar att uttrycka det, en *fantasm*. Begreppet *fantasm* lånar jag från psykoanalysen, där det används för den libidinösa fantasin i dess betecknade form.⁷ Fantasmen skiljer sig alltså från fantasin däri att den redan antagit en bestämd form, och liknar såtillvida mer en vanföreställning än en dagdröm. I begreppet *fantasm* ligger också att det fantasmatiska objektet kodifierar ett underliggande begär; detta begär är alltså verkligt, även om objektet för begäret är en ren fantasi.

Det kan verka kontraintuitivt att vi skulle hysa ett begär efter något så fasansfullt som snuff, men fantasmens attraktionskraft framgår klart av att bristen på empirisk evidens för existensen av filmer som i underhållningssyfte visar hur människor mördas framför kameran inte förhindrat föreställningen som sådan att leva kvar. Brittiska TV-kanalen Channel 4 ägnade till exempel ett avsnitt åt snuff-fenomenet i TV-serien *The Dark Side of Porn* så sent som 2006. Efter att under 47 minuter ha dokumenterat att genuina snuff-filmer ännu aldrig påträffats avslutas programmet ändå med att speaker-rösten bekräftar deras existens: ”The truth is that snuff is probably already out there, we just haven’t found it yet”. Paul von Soetzls *Snuff: A Documentary About Killing On Film* (2008) följer samma mönster: den börjar med att presentera snuff – eller ”the pornography of murder”, som en av dem som uttalar sig kallar fenomenet – som en myt, men ägnar sedan mer energi åt att antyda att snuff-filmer faktiskt existerar. Parallellen till diskussionen kring fiktionsvåld i allmänhet torde vara uppenbar: precis som man där antar ett orsak-verkan förhållande mellan fiktivt och reellt våld trots att det inte finns några konkreta belägg för ett sådant, så utgår man ofta i diskussionen av snuff från att det rör sig om ett reellt fenomen, trots att allt tyder på motsatsen. Uppenbarligen lockas många av snuff-fantasmen, trots att de betraktar snuff som själva sinnebilderna för allt de uppfattar som negativt med fiktivt våld.

Men varför attraheras vi av snuff-fantasmen? Snuff är på många sätt den ultimata skräckfantasin: föreställningen att våra mest motbjudande fantasier kan bli verklighet bara för att det någonstans finns någon som

är villig att betala för det sjuka nöjet att konsumera mord som om det var en handelsvara bland andra. Så varav denna illa dolda önskan att denna den mest fruktansvärda av fantasier också ska vara sann? I den diskussion som följer försöker jag besvara den frågan i två steg: först genom att studera hur snuff-fantasmen porträtterats i spelfilm, det vill säga hur den artikulerats som kulturell föreställning, och därpå genom att undersöka den historiska och mediala kontext som utgör dess förutsättning.

Vi har som sagt inte tillgång till några riktiga snuff-filmer. Men med början i den skandalomsusade filmen *Snuff* (Michael och Roberta Findlay, 1976) har en rad spelfilmer – däribland *Last House On Dead End Street* (1977), *Hardcore* (1978), *Cannibal Holocaust* (1980), *Videodrome* (1982), *Special Effects* (1984), *Henry, Portrait of a Serial Killer* (1986), *Der Todesking* (1989), samt *Man Bites Dog* (1992) – bidragit till att etablera en allmänt vedertagen bild av hur snuff-filmen är beskaffad: ”It was hidden; was select; was one room and one camera; was black and white; was silent; was grainy; was colour with bad editing; was expensive. Was a commodity”.⁸ Denna karaktäristik är i huvuddrag riktig, men stannar som synes vid snuff-filmens yttre attribut. Snuff-filmens attraktion vilar dock i lika hög grad på de genremässiga spänningar som fantasmen ger uttryck åt. Ser man närmare på hur snuff-fantasmerna artikuleras av olika spelfilmer blir det nämligen tydligt att snuff-begreppet inte bara inbegriper föreställningen att gränsen mellan fiktion och verklighet överskrids, utan också att distinktionen mellan konst och pornografi – som vissa kritiker också idag insisterar på är absolut – suddas ut.⁹

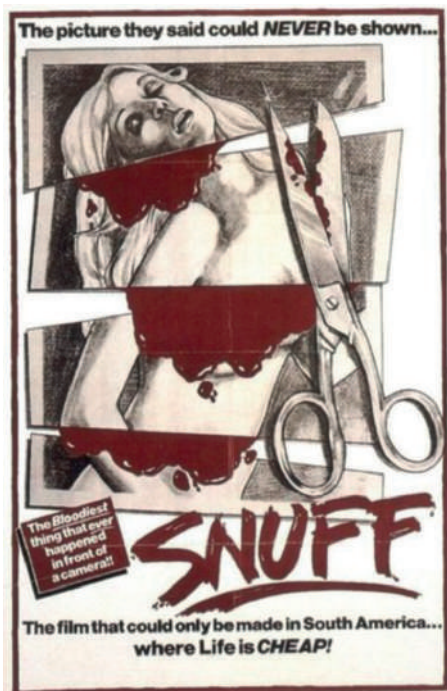
Som jag påpekat i denna boks första kapitel tenderar vi alltså att dela in kulturen i två hierarkiskt relaterade sfärer: finkulturens och masskulturens. Vid första påseende kan det tyckas uppenbart att snuff är ett fenomen som måste placeras allra längst ned i denna kulturella hierarki: som själva kvintessensen av cynisk exploatering tycks snuff vara konstens rena motsats. Symptomatiskt nog har snuff också kommit att ses som den logiska förlängningen av den varuformens inneboende amoral som i allmänhet förknippas med pornografi. Eller som Neil Jackson uttrycker det: ”snuff has become so intimately bound with notions of extreme pornography and female exploitation that its appearance in other fictional forms is inevitably presented in these terms”.¹⁰ Men som vi kommer att se i den diskussion som följer, har snuff regelbundet associerats inte bara med pornografi utan också med konst i de filmer som lekt med be-

greppet. Denna omständighet förbises alltför ofta, men har sin historiska förklaring. Även om snuff-fantasmen begreppsliggörs först vid mitten av 1970-talet, så har den uppenbarligen spelat en viktig roll för vårt sätt att tänka kring fiktionens våld långt tidigare, som redan antytts i kapitel ett. Dess ursprung kan med fördel härledas till det pornografibegrepp som lanseras under 1800-talet, vars framväxt i sin tur speglar en för vår konstuppfattning avgörande förskjutning från ett retoriskt till ett estetiskt stilbegrepp, som äger rum redan under 1700-talet.¹¹ Denna förskjutning från det retoriska stilideal som betonar vikten av *decorum* – av att anpassa stil efter ämne – till det romantiska stilideal som uppmuntrar till brott mot de retoriska stilkonventionerna, leder i sin förlängning till att konstens relation till verkligheten blir problematisk på ett annat sätt än tidigare. Implikationerna av denna förskjutning från ett retoriskt till ett estetiskt sätt att formulera konstens egenart gör det möjligt att bättre begripa varför vi uppenbarligen lockas av myten om snuff. För även om snuff artikuleras som en mardröm, så förverkligar den närmare betraktat våra romantiska förhoppningar om att konsten i kraft av sig själv ska kunna ta klivet över i verkligheten och för alltid förändra den värld som omger oss. Snuff-fantasmerna som sådan må alltså ha artikerats så sent som 1976, men dess rötter står att finna i den uppdelning av kulturen i en högkultur och en populärkultur som äger rum under 1800-talet. Den är vidare mindre ett uttryck för misogyni, än för det realistiska begär som fortfarande i hög grad präglar vårt sätt att se på fiktiva diskurser.

Snuffmytens etablering

I New York den 16 februari 1976 orsakade premiären av en film betitlad *Snuff* avsevärd uppståndelse. Under någon tid hade rykten cirkulerat om filmer från Sydamerika där människor dödades på riktigt framför kameran, och demonstranter hade samlats utanför biografen för att protestera mot att man visade en film som påstods återge det faktiska mordet på en kvinna i underhållningssyfte. Affischerna som marknadsförde *Snuff* gjorde sitt bästa för att underblåsa sådana rykten. De flesta visade en (tecknad) bild på en kvinna som klippts eller skurits i bitar, och innehöll tre mångtydiga påståenden som antydde att filmens innehåll var såväl våldsamt som extremt: ”The Picture they said could NEVER be shown...”;

”The Bloodiest thing that ever happened in front of a camera!” och slutligen: ”The film that could only be made in South America, where Life is CHEAP!”



I lanseringen av filmen *Snuff* (1976) antydde att det rörde sig om en genuin snuff-film. I själva verket var det en lågbudgetproduktion vars specialeffekter var lika billiga som affischerna som marknadsförde filmen.

En hel del av det här är sant. *Snuff* gjordes faktiskt i Sydamerika, och just för att hålla produktionskostnaderna nere. Det är också ett faktum att filmen först betraktades som omöjlig att visa, men inte för att den är hemsk utan för att den är hemskt dålig. Under titeln *The Slaughter* och i något annan form hade filmen i själva verket haft premiär redan fem år tidigare, men då inte bevärdigats med mer än tre visningar – kanske för att den är mördande tråkig. Handlingen – i den mån man kan tala om en sådan – kretsar primärt kring ett gäng lättklädda kvinnor som tämligen planlöst åker omkring och mördar människor under inflytande från sin karismatiske ledare Satán, och skulle knappast väckt någon uppmärksamhet i sig själv. Alldeles i slutet av *Snuff* finns dock en scen som inte var

med i *The Slaughter*, vilken tycks bryta illusionen genom att öppet visa oss det filmteam som stått bakom kameran i resten av filmen, och som återger vad som tycks vara ett riktigt mord.

Man har just filmat en scen där en kvinna huggit ihjäl en annan på en säng, och regissören gör ingen hemlighet av att han tycker scenen var stimulerande. ”That was dynamite! That was a gory sequence that really turned me on”, säger han till skådespelerskan som just ska ha mördats, och när hon medger att också hon blev upphetsad föreslår han att de ska lägga sig ner och ha sex på en annan säng strax intill. ”With all these people watching?” undrar hon först, men gör inget verkligt försök att undkomma regissörens närmanden. Först när hon efter någon minut inser att de filmas protesterar hon uttryckligen, och nu eskalerar våldet snabbt. Regissören tar fram en kniv som han hotar henne med, en mörkhårig kvinna i teamet hjälper till att hålla fast henne, och så tar stympningen vid. Regissören knivskar henne först, och klipper sedan av henne ena handens fingrar. Därpå tar en annan medlem ur teamet fram en motorsåg och skär av hennes andra hand. Slutligen hugger regissören henne i buken, och gräver sedan med sina bara händer fram hennes inälvor, alltmedan kvinnan rycker i döds-kramper. Just som regissören lyfter hennes inälvor ovanför sitt huvud och utstöter ett vansinnigt skri blir filmen svart, men ljudspåret fortsätter rulla. ”Shit, we ran out of film. Shit!” ”Did you get it all?” ”Yeah, we got it all. Let’s get out of here”. Inga eftertexter följer.¹²

Detta fiktionens steg över i verkligheten kan sägas utgöra snuff-fenomenets urscen. I efterhand kan det tyckas förvånande att någon förleddes tro att den var på riktigt: iscensättningen framgår genom en mängd klipp, och specialeffekterna är minst sagt billiga. Att den makabra scenen är en efterhandskonstruktion understryks därtill av att skådespelerskan som stympas i *Snuff* inte är särskilt lik den skådespelerska som sticks ihjäl i *The Slaughter*, även om båda är blonda.

I själva verket var filmens dokumentaristiska anspråk en ren fabrikation. Filmen började som ett verk av Michael och Roberta Findlay, äkta makar och oberoende filmmakare som specialiserat sig på att göra så kallade gore-filmer, skräckfilmer som förlitar sig på blod och specialeffekter snarare än manus och hantverksskicklighet för att uppehålla intresset. *The Slaughter* var paret Findlays fiktionaliserade parafraas av de vid tiden mycket omskrivna bestialiska mordena på Sharon Tate och fyra andra, som begicks av medlemmar av hippie-kollektivet kring den

demoniske Charles Manson i augusti 1969. Medieuppståndelsen kring mordet blev av förklarliga skäl stor, och triggade intresset för Manson och kretsen kring honom. I ett spekulativt försök att exploatera Manson-mordet toade de på minimal budget ihop en film som när den var färdig 1972 visade sig vara alltför lam för att få biografdistribution. Den fick dock nytt liv när producenten Allan Shackleton köpte filmen från paret Findlay och la till den scen som beskrivits ovan.¹³ Shackleton var ärrad nog att förstå att den film han köpt rättigheterna till vare sig var tillräckligt välgjord eller tillräckligt brutal för att vinna en publik av egen kraft. De flesta bedömare är eniga om att filmen inte ens med tillägget av den avslutande scenen var tillräckligt blodig för att klassificeras som mer än "R" ("Restricted" – en klassificering som innebär att besökare under 17 måste ha sällskap av en vuxen). Men istället för att låta granska filmen – förhandsgranskning av biografifilm är i USA frivillig och inte som förr var fallet i Sverige obligatorisk – utnyttjade Shackleton möjligheten att automatiskt få filmen certifierad med "X" (eller sedan 1990 som "NC-17", vilket står för "No Children Under 17 Admitted") genom att underlåta att förhandgranska den, och på så sätt få den att framstå som mer stötande än den faktiskt är.¹⁴

Uppslaget till att sälja filmen genom att antyda att det rörde sig om en äkta snuff-film tycks Shackleton ha hittat i en spekulativ biografi om kretsen kring Charles Manson, skriven av journalisten, beatniken, och Fugsmedlemmen Ed Sanders. Sanders berättar bland (mycket) annat att det finns saker "associated with the Manson case that are so soaked in evil that the mere knowing of them is a nightmare".¹⁵ Det han syftar på är ryktena om Manson-sektens filmer. I en intervju med en person som "shall remain anonymous for obvious reasons" frågar Sanders om han känner till några filmer med människooffer, och får då till svar att "I, I, I knew, I know, I only know about one snuff movie". Polisen hittade aldrig några snuff-filmer hos Mansonmedlemmarna, men uppgiften var ändå tillräckligt pikant för att stimulera fantasin.¹⁶

Mycket tyder på att också de rykten om snuff-filmer som föregick premiären av *Snuff* i själva verket var en del av marknadsföringen. De två nyhetsartiklar som först påtalade filmerna pekade båda ut Argentina som filmernas ursprung, och gjorde gällande att begreppet "snuff" härrörde från Charles Manson, när det i själva verket varit slang för "död" sedan 1900-talets början.¹⁷ Shackleton var förslagen nog att läcka uppgifter till

pressen om att skådespelarna spårlöst försvunnit, och det var också han som tipsade feministiska organisationer om filmens existens och såg till att de arrangerade demonstrationer mot den. Resultatet blev en nyhet med nationellt genomslag, utan nämnvärd kostnad för Shackleton. Det dröjde i och för sig inte länge förrän bluffen avslöjades. *New York Times* letade sig fram till och intervjuade kvinnan som skulle ha mördats på filmen, och under press från FBI medgav Alan Shackleton motvilligt att det inte låg någon sanning bakom ryktesspridningen.¹⁸ Likafullt stod det snart klart att *Snuff* etablerat ett filmiskt motiv som tacksamt anammades av andra, vilket tyder på att den aktualiserade föreställningar som på många sätt låg i tiden.

Sex, död, och konst

Redan året efter att Shackletons *Snuff* skapat rubriker togs snuff-motivet upp på nytt i Joe D'Amatos utstuderat spekulativa *Emanuelle in America* (1977), den tredje filmen i den italienska serien om Black Emanuelle, en olicensierad spin-off på den makalöst framgångsrika franska mjukporrserien om Emmanuelle (med två ”m”). Emanuelle, spelad av Laura Gemser, är en reporter och fotograf som reser jorden runt i jakt på ett scoop – den lösa intrigen ger gott om utrymme för erotiska eskapader av olika slag. Drygt halvvägs in i filmen smyger Emanuelle omkring på en sexuellt promiskuös fest i en lyxvilla, där hon – liksom åskådaren – blir vittne till hur en man och en kvinna har sex samtidigt som de ser en film där soldater torterar och våldtar kvinnor på de mest brutala sätt. Bland annat får vi se hur kvinnor brännmärks, och hur en kvinnas bröst skärs av. Paret finner det hela våldsamt upphetsande, men Emanuelle vill ta reda på mer om filmen. Hon lyckas också få se den igen, men hennes reportage rinner ut i sanden på grund av brist på bevis, och i filmen i stort blir snuff-filmen bara en i raden av chockerande incidenter.

D'Amatos film kan ses som en renodling av den spekulativa estetik som Shackletons film också ger prov på men inte driver lika långt. För hur cynisk slutscenen i *Snuff* än må te sig är det svårt att förneka att den också kan läsas som en filmisk metakommentar om åskådarens delaktighet i filmvåldet.¹⁹ D'Amatos film saknar en sådan metanivå – snuff-temat introduceras sent i filmen och föregrips inte bara av orgier av olika slag

6 EN VACKER KVINNAS DÖD

utan också av en scen som visar hur en kvinna masturberar en häst. Men just genom att ge avkall på alla andra ambitioner än att underhålla inpräntar *Emanuelle in America* än tydligare kopplingen mellan snuff och pornografi. Rent produktionsmässigt är D'Amatos film också betydligt



”Snuff”-scener ur *Emanuelle in America* (1977).

mer påkostad och välgjord än *Snuff*, och bilderna från den fiktiva snuff-film *Emanuelle* kommer över framstår som särskilt väl iscensatta, inte minst deras imiterade super-8 kvalitet.

Också Paul Schraders *Hardcore* (1978) betonar kopplingen mellan pornografi och snuff, men väver in den i något som närmast liknar en allegorisk moralitet med kristna övertoner. Jake Van Dorn, spelad av George C. Scott, är en from, framgångsrik affärsman vars dotter Kristen spårlöst försvinner när hon är på en resa till ett kristet ungdomsläger i Kalifornien. Van Dorn anlitar en privatdetektiv som finner bevis för att Kristen fortfarande är vid livet i form av en porrfilm där Kristen har sex med två män. Övertygad om att Kristen kidnappats ger sig Van Dorn ut på en odysse genom den samtida porrindustrin. Sökandet leder honom till Ratán, en pornograf som handlar med snuff-filmer; namnet anspelar förstas på Satan, något som understryks av att privatdetektiven Van Dorn samarbetar med heter Tod (God), och att denne flera gånger kallar Van Dorn för ”pilgrim”. Den snuff-film han får se tar formen av en inverterad skapelseberättelse: först dödas en man framför kameran, därpå en kvinna. När han i slutet söker upp Tod möts han av tre prostituerade som påstår sig heta Hope, Faith och Charity. Van Dorn hittar till slut sin dotter; hon avvisar honom först med argumentet att han

aldrig brytt sig om henne tidigare, men de åker sedan försonade hem tillsammans.

I *Hardcore* utgör snuff inte ett centralt tema i sig, men den visar att fenomenet snabbt kom att uppfattas som själva inbegreppet av amoralisk spekulering och som den yttersta formen av perversion. Den etablerar också den visningssituation som snabbt kom att associeras med snuff. Van Dorn lyckas efter långa eftersökningar och mot 100 dollar (motsvarande omkring 360 dollar i dagens penningvärde) vinna tillträde till en visning av en snuff-film. Längst in i en porrfilmsh biograf, i ett rum utan fönster, anvisas han en plats bredvid två andra män. Tillsammans får de se en super-8-film i svartvitt, med grymig bild och utan ljud – soundtracket tillhandahålls istället av musik från en kassettbandspelare som arrangören sätter på samtidigt som filmen sätts igång. Den dåliga tekniska kvaliteten inskräper bara ytterligare filmens autenticitet: i verkligheten görs inga ljudpålägg. Sådan är snuff-filmen, ska vi förstå: dyr, hemlig, exklusiv. Verkligheten är en bristvara i den hypermedialiserade senmoderniteten.

Av *Hardcore* framgår alltså en av de inre spänningar som utmärker snuff-fantasmerna: den kodas på en gång som pornografisk – och därmed tillhörig masskulturens register – och exklusiv, som vore den nära nog ett konstföremål. Samma dubbelhet utmärker föreställningen om snuff i den senare, men likaledes oförställt moralistiska *8 mm* (Joel Schumacher, 1999), som i mycket kan karaktäriseras som en mörkare parafra av *Hardcore*. Nicholas Cage spelar en privatdetektiv, Tom Welles, som engageras av advokaten till en rik änka med det emblematiskt klingande namnet Mrs. Christian. Mrs. Christian har funnit en super-8-film i sin nyligen bortgångne makes kvarlåtenskap, som visar hur en ung kvinna brutalt mördas framför kameran. Plågad av det hon sett vill hon försäkra sig om att den unga kvinnan lever, och ger Welles i uppdrag att hitta henne. Welles är först motvillig, men försäkrar henne att det säkert rör sig om en iscensättning, och hävdar bestämt att snuff-film bara är en myt. Handlingen drivs sedan framåt av Welles sökande efter den genuina snuff-film som gång på gång avslöjas som falsk, för att slutligen visa sig sann trots allt.

Filmen föregriper alltså det mönster som vi redan konstaterat i svagare form i Channel 4:s och von Soetzls framställning av fenomenet: man börjar med att framställa snuff-filmen som en myt för att sedan göra gällande att myten trots allt är verklig. Men *8 mm* understryker också med större emfas än sin föregångare att snuff inte bara utgör pornografi utan också

ett slags konst. I sitt sökande efter upphovet till snuff-filmen kommer Welles i kontakt med en kille i branschen som vet att berätta om Dino Velvet (Peter Stormare), en porrfilmsregissör som gör porr av det hårdare slaget – bondage, fetischism, gothic hardcore – svårt att få tag på, men uppskattat av somliga: ”En kille jag känner tycker det är konst”, som en karaktär i filmen uttrycker det.

Filmvetaren Peter Lehman menar att *8 mm* genom att bekräfta snuff-fantasmerna och samtidigt sammankoppla snuff med konst ger uttryck för en pornofobisk attityd som är karaktäristisk för Hollywoodfilmen i allmänhet: den vill få oss att tro inte att porrindustrin är så hemsk som vi föreställer oss den, utan att den är ännu värre än så.²⁰ Samma tendens kan skönjas också i andra Hollywoodfilmer som tar porr som tema, som *Boogie Nights* (Paul Thomas Anderson, 1997) och redan nämnda *Hardcore*: istället för att representera porr framställs porr i dessa filmer som något som bokstavligen inte kan representeras – sexuellt explicita bilder är tabu i dessa filmer. Som Lehman framhåller understryks det paradoxala med detta tabu i *8 mm* genom att filmen ”depicts graphic, bloody violence in a much more extreme manner than its representation of the supposedly degenerate world of violent porn”. Sant är att filmen på ett nästan övertydligt sätt iscensätter de två typer av våld som Johan Wijkmark diskuterar mer utförligt i kapitel tre: ett omotiverat övervåld – här, bokstavligen snuff – och ett motiverat, retributivt eller hämnande, våld. Noterbart är att det enda som egentligen skiljer de olika formerna av våld åt, vid sidan av de olika inramningar de ges i filmen, är att det onda våldet representeras, filmas, medan det goda våldet inte gör det. Här står vi förstås inför en självmotsägelse av skriande proportioner, som vi som åskådare likafullt förväntas svälja: det våld *vi* bevittnar är inte ont, trots att det liksom det våld som kodas som ont i filmen återges i underhållningssyfte. Sant är också att den amerikanska censurens moralistiska karaktär är en stark delförklaring till att Hollywoodfilmen gjort bruk av spektakulära våldsskildringar för att upprätthålla åskådarens intresse, samtidigt som explicita sexskildringar tabuiserats.²¹

Kopplingen mellan snuff och konst är dock såpass frekvent i spelfilmer som behandlar ämnet att den knappast låter sig reduceras till en specifikt Hollywoodiansk pornofobi, som Lehman antyder. Redan innan snuffbegreppet som sådant myntades figurerar motivet med det filmade mordet exempelvis som ett slags estetisk självreflekterande grepp i engelsmannen

Michael Powells *Peeping Tom* (1960). Också i den betydligt mindre sofistikerade kultfilmen *Last House on Dead End Street* (1977; gjord 1973) artikuleras snuff som esteticism snarare än som profitintresse: huvudpersonen Terry mördar människor inför kameran inte för att han vill tjäna pengar, utan för att han vill göra film som inte kan negligeras. Tendensen att associera snuff med såväl porr som konst går igen också i senare filmer. I *Hostel* (Eli Roth, 2005) lockas tre tåggluffande unga män till ett vandrarhem i Slovakien som först ger intryck av att vara ett hedonistiskt paradiset där unga öststatskvinnor mer än villigt har sex med turister från väst. Det visar sig emellertid vara en front för att kidnappa besökare till en plats där bättre bemedlade individer mot betalning får göra vad som helst mot sina medmänniskor, inklusive bestialiskt avrätta dem genom tortyr. Första gången platsen beskrivs för protagonisten Paxton kallas den symptomatiskt nog för en ”art-show”. Kopplingen mellan konst och snuff inskräps också med enför i *A Serbian Film* (Srdjan Spasojevic, 2010), i vilken Milos, en avdankad men legendarisk porrskådis, erbjuder en smärre förmögenhet för att medverka i ”Förstklassig konstnärlig pornografi” som filmas i Serbien ”för den internationella marknaden”. När Milos träffar sin uppdragsgivare Vukmir kallar denne honom för ”knuffkonstnär” och hävdar att ”Pornografi är konst...men folk förstår inte det”.

Att döma av de filmer som tagit upp motivet är det alltså inte tillräckligt att karaktärisera snuff som ett slags naturlig förlängning av pornografins inneboende logik. För även om kopplingen till porr regelmässigt återkommer så delar snuff-filmen som vi sett enligt dessa filmer också drag med konstverket – åtminstone med det konstverk som inte vill vara till för alla, utan som tvärtom finner sitt existensberättigande i att bara förstås av konnässörer, vilka å andra sidan kan vara beredda att betala en smärre förmögenhet för att avnjuta någonting som folk i gemen betraktar med avsky. Precis som konstverket utmärks snuff-filmen av sin exklusivitet: den är dyr, den ställer sig medvetet bortom en moralisk diskurs, den skildrar någonting som många menar inte borde skildras – kanske skildrar den till och med någonting som egentligen inte går att skildra: dödens obegriplighet, dess fullständigt slumpartade närvaro, som när som helst kan gripa in i vår tillvaro. Snuff-fantasmerna tycks alltså inte bara påstå att den logiska förlängningen av pornografi är mord, utan verkar i lika hög grad ifrågasätta föreställningen att det råder en absolut skillnad mellan pornografi och konst.

I kapitel ett i denna bok har vi sett att konst och pornografi ofta framställs som polära motsatser, men distinktionen tycks alltså vara mindre absolut än vi gärna föreställer oss. Att döma av de filmer som tematiserar snuff framstår tvärtom såväl porr som konst som problematiska, och detta just för att båda registren kan sägas exploatera verkligheten, om än i olika syften.²² Vill vi förstå varför snuff-fantasmerna kommit att rymma dessa spänningar är det nödvändigt att ta ytterligare ett steg bakåt i historien, och i all hast återbesöka det 1800-tal som inte bara ger oss pornografibegreppet så som vi känner det, utan också är den period då föreställningen om en finkultur skild från en bredare masskultur på allvar etableras.²³ Inte minst ger sig de spänningar som utmärker snuff-fantasmerna till känna i relation till det estetiska uttryck som just under 1800-talet slår igenom på bred front, nämligen realismens.

Den alltför verkliga pornografin – om snuff-fantasmens rötter

Idag är vi så tillvänjda vid synen på pornografi som den mest förkastliga bland genrer att vi kan ha svårt att se pornografi som något annat än själva sinnebilderna av lågkultur. Så menar till exempel den amerikanska medieforskaren Laura Kipnis att porrtidningen *Hustler* är ett tydligt exempel på att pornografins ”greatest pleasure is to locate each and every one of society’s taboos, prohibitions, and proprieties and systematically transgress them, one by one”.²⁴ Denna vilja att överskrida sociala tabun rymmer ett omisskännligt realistiskt drag: utmärkande för realismen är att den skildrar världen som den är, och inte låter sig hindras av föreställningar om hur den borde vara beskaffad. Pornografiska alster gör inte sällan anspråk på en besläktad egalitarism: under den sociala fasaden delar alla människor samma oemotsägliga sexuella driftliv. Som blivit vanligt idag knyter emellertid Kipnis pornografin till ett distinkt lågkulturellt uttryck: ”Pornography provides a realm of transgression that is, in effect, a counter-aesthetics to dominant norms for bodies, sexualities, and desire itself”.²⁵ Med tanke på hur orealistiska pornografins lustscenarier vanligtvis är, är det förvisso svårt att idag se detta pornografiska sanningsanspråk som något annat än ett uttryck för lågkulturell satir. Det är i den egenskapen som Kipnis försvarar *Hustler* och, indirekt, andra pornografiska alster: ”Pornography devotes itself to thwarting aesthetic

conventions wherever and whenever it can, to disrupting our precious sensibilities at every turn. It's the antiaesthetic".²⁶

Pornografin är det antiestetiska. Noga beaktat innebär det att pornografin inte bara är konstens motsats, utan att den konstitueras just genom denna kontrasterande relation till det estetiska, och omvänt, att estetiken konstitueras i relation till det pornografiska. Så motsatser de är utgör alltså estetiken och pornografin ett helt: inget av leden i begreppsparet låter sig förstås med mindre än att man relaterar det ena till det andra. Detta är förvisso inte ett allmänt erkänt förhållande – tvärtom finns det många som hävdar raka motsatsen. Så skriver till exempel den socialkonservative filosofen Roger Scruton att: "Art can be erotic and also beautiful, like a Tital Venus. But it cannot be beautiful and also pornographic [...]".²⁷

Föreställningen att pornografi är konstens motsats är dock svår att upprätthålla om man på allvar historiserar fenomenet. Pornografi som begrepp har nämligen inte alls sitt ursprung i den masskultur den idag regelmässigt förknippas med, och ofta ses som den lägsta formen av, utan är tvärtom sprunget ur en högkulturell sfär. Som Walter Kendrick visat fick det sin nutida betydelse just genom behovet av att uppställa en gräns mellan socialt acceptabla och socialt oacceptabla former av konst. Begreppet togs ursprungligen i bruk som beteckning för museiföremål som endast de mest välbemedlade och socialt oantastliga besökarna fick tillträde till.²⁸ Dess etymologi ger vid handen att det först är ett rent deskriptivt begrepp: pornografi kommer från grekiskans *pornographoi*, vilket betyder skrifter om (eller av) skökor. Men i praktiken fungerar det alltså ursprungligen som ett sätt för de högre klasserna att hävda sitt privilegium att studera också den obscena verkligheten. Den samhällseliten ville av naturliga skäl inte gärna förknippas med så entydigt negativa beteckningar som det *obscena*, *smutsiga*, *fördärvliga*, etcetera. Den nya beteckningen "pornografi" var ett sätt att maskera föremålets art, eftersom ordet för de flesta ur de lägre samhällsklasserna också bildligt måste te sig som rena grekiskan, det vill säga som obegripligt. Samtidigt innebar den nya beteckningen att samhällseliten tillskansade sig privilegiet att med hedern i behåll tala om det som andra inte kunde tala om: det var societetslejon som antropologen sir Richard Burton (som översatte *Kama Sutra*), och bibliofilen Henry Spencer Ashbee (som under pseudonymen Pisanus Fraxi gav ut bibliografier över obscen litteratur), och andra som först uttryckligen sysslade med pornografi.²⁹ Att klassificera något som

pornografi fungerade som en strategi för att distansera sig från en obscen verklighet som likväl erkändes som fenomenets kärna.

Under 1800-talet kommer det obscena att i många avseenden förstås på ett nytt sätt. Där det tidigare förknippats med det folkliga och det groteska, kommer det i allt högre grad att liksom sexualiteten i allmänhet omkodas till ett seriöst vetenskapligt studieobjekt. Pornografibegreppets framväxt hänger alltså intimt samman med ett ökat antropologiskt intresse under perioden, liksom med framväxten av det moderna museet som inriktar sig på att dokumentera en historia som inte längre primärt är en idealiserad spegelbild av det egna samhällets ideal utan ett försök att framställa historien som den faktiskt var. Denna vetenskapliga artikulation av begreppet pornografi upprätthålls emellertid bara så länge fenomenet förblir ett klassprivilegium. När pornografiska diskurser blir mer allmänt tillgängliga, bland annat i form av massproducerade fotografier, förlorar begreppet snart sin objektiva klang och kommer istället att förstås som den antropologiska blicken i perverterad form, eller mer precist, i odistanserad form.³⁰ Den antropologiska blick som gör anspråk på att skåda verkligheten så som den är äger nämligen kulturell legitimitet endast så länge den kan visa sig stå över det den utforskar, varför den måste distansera sig från sitt studieobjekt genom vetenskaplig kyla eller estetisk distans. Den antropologiska blickens renhet förutsätter alltså att gränsen mellan betraktarens och det betraktades verklighet upprätthålls: därför får betraktaren inte *njuta* av att beskåda den verklighet som studeras. I samma ögonblick som den antropologiska blicken övergår i fascinerat beskådande förlorar det sin legitimitet. Betraktaren måste så att säga ställa sig utanför den verklighet som betraktas: om han förlorar sig i sitt studieobjekt så som onanisten förlorar sig i en pornografisk framställning överskrids gränsen mellan betraktarens och det betraktades verklighet metaleptiskt, och distinktionen mellan att studera och att interagera med ett fenomen suddas ut.

Därför är det inte så konstigt att den nya förståelse av begreppet pornografi som så småningom blir vår inrymmer föreställningen att pornografi per definition är oförenligt med konst.³¹ Redan 1894 friades i New Yorks högsta domstol ett antal klassiker (däribland *Tusen och en natt*, Ovidius *Om kärlekskonsten*, *Decamerone*, *Heptamerone*, *Tom Jones* och Rousseaus *Bekännelser*) i ett obscenitetsåtal som gått till historien som den första gång pornografi skiljs ut som en specifik kategori i amerikansk

rättsskipning. I kontrast till ”pornografisk litteratur” äger nämnda verk, förklarade domen, ett litterärt värde. Processen fullbordades knappt 40 år senare, när Joyces *Ulysseus* frikändes från samma anklagelser i en lång välskriven dom av John M. Woolsey som förklarar att passager som är att betrakta som obscena var och en för sig likafullt kan få en annan, uppbygglig funktion som delar av ett konstverk.³²

Strategin att skilja ett lågt, eller involverat, sätt att se på verkligheten från ett högt, eller distanserat, sätt att betrakta densamma genom att knyta det senare till en specifik form av objekt – konstens – sammanfaller som Kendrick påpekar med mer övergripande förändringar i sättet att se på och tala om kulturella uttryck som äger rum under 1800-talet. Framförallt handlar det om att man vid denna tid kan konstatera att en övergång från en retoriskt till en estetiskt baserad konstsyn äger rum, vilket visar sig inte minst på litteraturens område. Den litterära realismen, har litteraturvetaren Erich Auerbach visat, har som sin förutsättning att den klassiska stilläran förkastas. Under större delen av västerlandets historia präglas skriftliga skildringar av verkligheten av en retorisk stillära som föreskriver att ett ärofullt ämne också kräver en hög stil, medan ett löjligt eller skamligt ämne bäst skildras med en låg stil. Enligt denna vitt spridda retoriska norm finns det ett naturligt samband mellan det som skildras, och det sätt som det skildras på. Annorlunda uttryckt förutsätter den retoriska stilläran att det råder ett externt, socialt observerbart samband mellan stilistiskt uttryck och moralisk eller social ställning. Genomgripande samhällsomvandlingar leder till att denna föreställning förkastas som förlegad i den realistiska litteratur som tar form under 1700-talet och blir hegemonisk under 1800-talet, även om den lever kvar på många ställen, inte minst i genrer som vi är benägna att betrakta som stereotyperande.³³

Realism är en estetisk rörelse som vi förknippar med en ambition att återge verkligheten så som den är, snarare än så som vi önskar att den vore. Men denna realistiska impuls manifesterar sig rent konkret ofta som en stilblandning, påpekar Auerbach. Så sett är realismen snarare att se som en *effekt* än ett försök att återge verkligheten. Den låter sig därför identifieras inte bara hos författare som Balzac och Flaubert, vilka instiftar den realistiska normen att litteraturen har att vara sann mot verkligheten, utan också hos en diktare som Baudelaire, trots att dennes symbolistiska teknik vid första anblick kan te sig allt annat än realistisk.

För även om Baudelaires poesi inte är realistisk i konventionell mening, det vill säga som ett försök att samvetsgrant återge en extern verklighet, så möjliggörs den just av det nya stilideal som Auerbach menar är den litterära realismens konstituerande impuls. Under 1800-talet, framhåller Auerbach i en klassisk utläggning av Baudelaires ”Spleen”, associerades termen realism ”chiefly with the crass representation of ugly, sordid, and horrifying aspects of life; since this was what constituted the novelty and significance of realism, the word was applicable to ugly, gruesome images, regardless of whether they were intended as concrete description or as symbolic metaphors. What mattered was the vividness of the evocation, and in this respect Baudelaire’s poem is extremely realistic”.³⁴ Det var också så som termen fungerade i de rättegångar som såväl *Madame Bovary* som *Les Fleurs du mal* gav upphov till: ”As used in Flaubert’s and Baudelaire’s trials in 1857, ’realism’ functions as an incriminating category, a cornerstone of the prosecution, alluded to by the defense only defensively: to offset the very accusation of ’realism’”.³⁵

Rent konkret kom alltså den realistiska impuls som går igenom så mycket av 1800-talets litteratur att manifesteras sig som stilblandning, som ett brott mot den retoriska stillära som stipulerade att ett högt ämne också kräver en hög stil, och så vidare. I den klassiska estetik som lånar sitt stilbegrepp från retoriken är ämnet bestämmande för stilen; i den romantiska estetik som vinner spridning mot slutet av 1700-talet och framåt blir tvärtom stilen bestämmande för ämnet. Så kan Wordsworth göra poesi av den enkla människans vardagliga erfarenheter; så kan Flaubert behandla en apotekarhustrus äktenskapliga snedsprång som vore det ett ämne lika värdigt en fullfjädrad stil som en grekisk tragedi – det som avgör hur vi ser på henne är vare sig vem hon är eller vad hon gör, utan hur hon skildras. Vad som tidigare varit en fråga om retorik, om att anpassa stilnivå till ämne, blir istället en fråga om att anpassa ämnet till den stilnivå man väljer att lägga sig på.

Tydligast visar sig kanske konsekvenserna av att den normativa basen för värdeomdömet istället för att baseras på ett externt regelverk förvandlas till en inre egenskap hos det konstnärliga objektet som sådant, i reaktionerna just på verk som utmanar det tidigare paradigmet, som exempelvis Baudelaires *Fleurs du Mal* och Flauberts *Madame Bovary*. Det provocativa med Baudelaires dikter låg inte minst i att de talar om föraktliga ting som vore de någonting storslaget och beundransvärt. Pro-

stituerade adresseras som vore de drottningar, sexualiteten prisas som ett medel att undfly tillvarons tristess, liksom berusning av alla de slag. Så är det genomgående i Baudelaires blommor av ondska: det låga och föraktliga kläs i den mest högstämnda verbala skrud. Det var detta brott mot de retoriska stilkonventionerna som samtidigt reagerade mot. Också i Flauberts fall var det sättet han skildrade äktenskapsbrottet på snarare än motivet i sig som väckte anstöt.

Men paradoxalt nog låg stilbrottet inte bara till grund för de anklagelser som riktades mot dessa verk, utan bildade också grunden för hur de med tiden kom att försvaras. Såväl Baudelaire som Flaubert hävdade att konsten ägde en moralisk dimension som gick utöver den samhälleliga och ägde företräde över den senare. I ett ”verkligt konstverk” behövs ingen uttrycklig moralisk hållning, förklarade Baudelaire i sin uppskattande recension av *Madame Bovary*, eftersom: ”Verkets inneboende logik är tillfyllest för alla moralens krav och det är läsarens uppgift att dra slutsatsen ur slutsatsen”.³⁶ Attityden var radikal i samtiden men kom så småningom att bli den vedertagna. Vad som händer är alltså att ett externt sätt att reglera vad konsten kan och bör säga ersätts av ett internt sätt att reglera samma sak. Den retoriska konvention som säger att en viss typ av innehåll motsvaras av en viss typ av framställning bygger öppet på en social norm: den speglar ett samhälle där människor sorteras in i kategorier på basis av yttre omständigheter, som stamtavla och blodsbörd. Den estetiska konvention som Baudelaire och Flaubert båda är med om att etablera, utgår istället från att varje konstverk måste bedömas utifrån sina inre egenskaper, i analogi med den borgerliga princip som säger att var och en måste bedömas på egna meriter. Precis som en köpman eller vanlig arbetare kan visa sig vara moraliskt överlägsen en aristokrat, kan ett diktverk som behandlar enkla eller rent av föraktliga ting visa sig äga en inneboende moral som rättfärdigar skildringen av det till synes tarvliga. Diktens nya uppgift är nämligen att vara sann mot verkligheten, eller närmare bestämt mot en verklighet som inte längre låter sig reduceras till en uppsättning på förhand givna typer.

Man kan säga mycket om denna utveckling: här är tillräckligt om vi noterar att denna omkastning är en förutsättning för den låt oss säga utopiska konst- och litteratursyn som varit dominerande inom västvärlden åtminstone från Matthew Arnolds dagar till idag, vilken gör gällande att konsten inte bara är ett sätt att gestalta verkligheten utan också förändra

den. För Arnold var de sköna konsterna – eller kulturen, som han kallade dem – ”the great help out of our present difficulties; culture being a pursuit of our total perfection by means of getting to know, on all the matters which most concern us, the best which has been thought and said in the world [...]”.³⁷ Det räcker med att ta del av hur läroplanen i svenska motiverar litteraturundervisningen i skolan för att inse att Arnolds synsätt fortfarande i högsta grad är vårt: ”Skönlitteratur, film och teater ger möjligheter till empati och förståelse för andra och för det som är annorlunda och för omprövning av värderingar och attityder. Därigenom kan motbilder formas till exempelvis rasism, extremism, stereotypa könsroller och odemokratiska förhållanden”.³⁸ Som formuleringen ger vid handen är det inte *studiet av skönlitteratur, film och teater* som framställs som det centrala; dessa företeelser ses *i sig själva* som en garant för demokratisk fostran.³⁹

Det vore således fel att säga att föreställningen om en koppling mellan stil och socialmoralisk status upplöses i och med att modernitetens konst omfamnar ett realistisk ideal. Vad som händer är snarare att den sociala värdering som ligger i öppen dag i den retoriska föreställningen om tre stiltnivåer via den nya estetiska diskursen flyttas in i det enskilda konstverket. Enkelt uttryckt innebär det att vi får en hög- respektive lågkultur, eller som det också heter, en finkultur och en masskultur. I själva verket är naturligtvis uppdelningen mer komplex än så. Som diskussionen av olika diskursiva register i kapitel ett antytt är gränserna mellan de två sfärerna flytande och upprätthålls genom ett svåröverskådligt fält av sociala praktiker, där skola, kritik, och marknad alla spelar en roll. Att den sociala värderingen som ligger i uppdelningen i stiltnivåer flyttas in i konstverket självt innebär vidare att värderingens form undergår en djupgående förändring: det som förut var en genomskeinligt vertikal hierarki från lågt till högt, får nu snarare en cirkulär form där ytterligheterna kommer i beröring med varandra, så att det lägsta kan bli det högsta och vice versa.

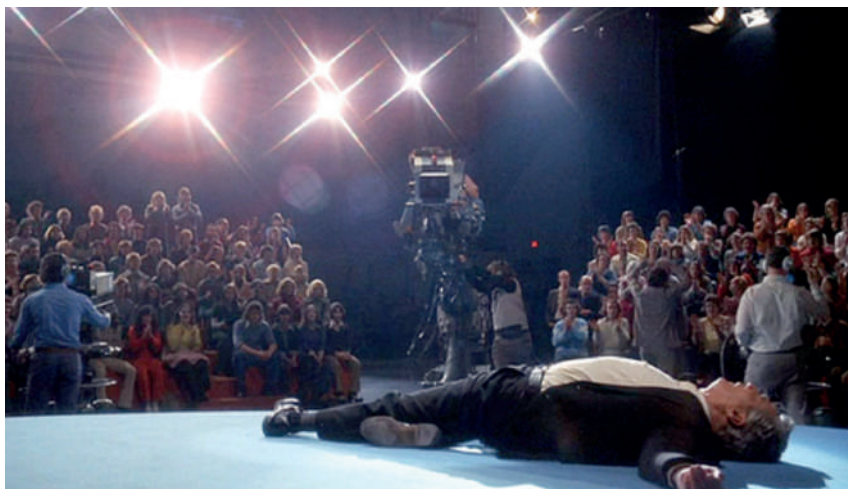
Så är det knappast en slump att flera av nittonhundratalets mest berömda censurrättegångar involverar verk som blivit ifrågasatta just för att de anklagats för att vara pornografiska – *Lady Chatterley's Lover* av D. H. Lawrence och *Ulyseus* av James Joyce är förstås de mest berömda fallen; i Sverige är Peter Dahls målning ”Liberalismens genombrott i societeten”, som stämplades som sedlighetssårande så sent som 1970, ett känt exempel. Rättegångar av detta slag gör uppenbart att den nya,

estetiska uppdelning av konsten som etableras under 1800-talet inte är socialt genomskinlig som den retoriska stilläran var, varför den ständigt kommer att betraktas med misstänksamhet av dem som är satta att värna samhällets normer. Kan verkligen allting vara konst? Kan till och med det som väcker mest anstöt, det som i andra fall avfärdas som pornografi, vara konst? Det torde vara frågor av denna art som ligger bakom det faktum att snuff-fantasmerna som vi redan konstaterat regelmässigt kopplar samman konst och pornografi, som var de två aspekter av samma sak: en överdriven lust till verkligheten. Att det dröjer till mitten av 1970-talet innan farhågorna inför konstens verklighetsbegär artikuleras i form av snuff-begreppet som sådant kan förklaras med att farhågorna blir akuta först när vi får ett medium som i sig tycks utmana distinktionen mellan representation och verklighet.

En medierad verklighet – snuff i en mediehistorisk kontext

Filmvetaren Boaz Hagin har övertygande argumenterat för att en del av förklaringen till att snuff-fantasmerna artikuleras just vid mitten av sjuttio-talet står att finna i allmänhetens ambivalenta relation till journalistiken, en ambivalens som genomsyrar en stor del av 1900-talet och satt sina spår i såväl litterära verk som filmer från perioden. Journalistikens uppgift är att förmedla sanningen om verkligheten, men den gör det under villkor som tvingar fram en sensationsartad nyhetsrapportering. Kraven på medialt genomslag är så stora att mindre nogräknade journalister rentav kan sträcka sig till att iscensätta nyheter i syfte att vinna framgång, i alla fall om vi ska tro filmer som *Five Star Final* (Mervyn LeRoy, 1931), *Nothing Sacred* (William Wellman, 1937), *Meet John Doe* (Frank Capra, 1941), eller *Ace in the Hole* (Billy Wilder, 1951), vilka samtliga fokuserar den cyniske journalist som bryr sig mer om att få en bra story än att avstyra mord.⁴⁰

Under 1960- och 70-talen tillkommer så ett element som Hagin menar är avgörande för att snuff-fantasmerna ska vinna fäste, vilket skulle förklara varför begreppet kommer i bruk först under 1970-talet: televisionen. Det är allmänt bekant att rapporteringen från Vietnamkriget inte värjde för att visa faktiska avrättningar, vilket naturligtvis torde vara av betydelse för att allmänheten just vid denna tid så beredvilligt lät sig förföras av tanken att det finns filmer som iscensätter verkliga mord i syfte att un-



Också breda spelfilmer aktualiserade under 1970-talet relationen mellan fiktion och verklighet. I Sidney Lumets satiriska *Network* (1976) blir den cyniske programledaren till sist själv offer för den sensationsjournalistik han bedriver.

derhålla. Och som Hagin framhåller finner man 1976 snuff-fantasmens huvuddrag inte bara i *Snuff*, utan också i breda storproduktioner. Sidney Lumets fyrfaldigt Oscarsbelönade *Network* handlar till exempel om ett spekulativt nyhetsprogram vars programledare till sist blir offer för det cyniska våldsunderstödjande som programmet gjort till sitt signum, då producenterna ser till att han mördas i direktsändning i upptakten till andra säsongen i syfte att höja tittarsiffrorna.⁴¹

TV-mediet hade vid det laget redan existerat i två decennier, men delvis till följd av filmkamerans utveckling förändras nyhetsrapporteringen under sjuttioalet så drastiskt att det finns skäl att tala om en förskjutning av vårt förhållande till verkligheten. Rapporteringen från Vietnam, inslag om flygkapningar, direktsändningar från pågående kidnappningsdraman och andra nymodigheter innebar ett slags realistisk överkill, vilket fick till följd att frågan om relationen mellan medierapporteringen och den verklighet medierna rapporterade om hamnade i centrum. De filmer Hagin diskuterar är långtifrån de enda som vid tiden intresserar sig för frågan om hur interaktionen mellan verklighet och medierad verklighet ser ut. Den går till exempel igen också i den samti-

da italienska politiska filmen. I *How to Kill a Judge* (Damiono Damiani, 1974) aktualiseras relationen mellan fiktivt och reellt våld på ett sätt som äger tydliga paralleller till snuff-fantasmerna. Franco Nero spelar en filmare, Giacomo Solaris, vars fikionaliserade porträtt av en korrupt åklagare piskar upp en våg av ilska mot myndigheterna. När den verkliga domaren mördas pekar dennes fru ut Solaris film som orsaken till mordet: visserligen begicks det enligt hustrun av en parkeringsvakt, men denne gjorde det efter att han sett Solaris film: ”Du matar dem med billiga, rå känslor, du stimulerar, uppviglar, tvingar det enkla sinnet till våldshandlingar. Vad som hände med min make är ditt direkta ansvar”. Det visar sig i slutet att hustrun själv haft sin älskare att mörda maken för att dölja deras affär, men Solaris ser sig ändå som medskyldig: ”När du talade om suggestionskraften i min film, talade du om hur den påverkat dig själv, eller hur? Här finns en sensmoral. Du utnyttjade filmen för att skyla över ett mord, och jag är din medbrottsling”. Hos Damiani framställs fiktionsvåldet med andra ord ytterst som en del av ett slags ideologisk apparatur som gör det möjligt att dölja vad som egentligen sker i samhället. Inte ens den filmare som söker använda fiktionen i samhällskritiskt syfte kan undgå att bli en del av den underhållningsindustri som de mäktiga utnyttjar i eget syfte.

En liknande analys återkommer i mer reaktionär form i Ruggero Deodatos långt mer spekulativt sensationsartade *Cannibal Holocaust* (1980), som äger den något dubiösa äran av att faktiskt ha misstagits för en snuff-film. Filmen skildrar efterforskningarna efter ett förvunnet reportageteam som tagit sig in i Amazonas djungler för att skildra de kannibalstammar som fortfarande lever där. Teamet återfinns inte men däremot de filmer de hann ta. När detta material granskas visar det sig att det avbrutna reportaget varit långt mindre altruistiskt än reportrarnas uttalade ambition att skildra sanningen om kannibalernas leverne gett vid handen. Bilderna visar bland annat hur reportrarna dödar djur, hur de våldtar en indian kvinna, samt hur de sätter eld på en by för att få dramatiska bilder, vilket får etnologen som studerar materialet att fråga sig vilka som är vildarna – kannibalerna eller de västerländska reportrarna. Det är inte ovanligt att filmen läses som ett slags kritik av västvärldens imperialism, men det är att glömma bort att filmens civilisationskritiska dimension är av starkt konservativ karaktär.⁴² Filmen driver nämligen genom sin handling tesen att de dokumentärer som under 1970-talet visat västvärld-

dens övervåld i tredje världen i själva verket är iscensatta just av det slags cyniska reportageteam som vi presenteras för i filmen. En nyckelreplik ges i mitten av filmen, där dess ”goda” vetenskapsman i diskussion med TV-kanalens kvinnliga producent säger: ”Idag vill folk ha sensationer: ju mer man våldtar deras sinnen, desto lyckligare blir de”.

Utan att uttryckligen tematisera snuff-fantasmerna aktualiseras den således på olika sätt av såväl Lumet, som av Damiani och Deodato. Alla tre tematiserar, liksom de filmer som gör snuff till en del av sin intrig, en oro eller rädsla för att en medierad verklighet ska förvandlas till en faktisk verklighet. I grunden handlar denna oro om att fiktionen på metaeptiskt maner ska ta klivet över i verkligheten, och tycks som sagt i hög grad vara betingad av att televisionen på ett avgörande sätt förändrat förutsättningarna för hur relationen mellan verklighet och medium ser ut.

En annan delförklaring till att snuffbegreppet kommer i svang just vid mitten av 1970-talet torde vara att det då är precis tre år sedan cinematisk pornografi blivit mainstream: den idag smått legendariska *Deep Throat* hade premiär i juni 1972, och följdes av en rad filmer som fick tillräckligt bred distribution för att filmvetare kan tala om perioden 1972–1980 som en period då det såg ut som om porrfilmen skulle kunna bli en del av den breda underhållningsindustrin.⁴³ Det har också att göra med att den radikala feministiska rörelsen vid tiden söker ett begrepp som kan fungera som det objektiva beviset för deras teorier. Följaktligen omfattades snuff-fantasmerna nästan omedelbart av den anti-pornografiska feminism som förespråkades av bland andra Andrea Dworkin och Catherine MacKinnon, vilka inte tvekade att beteckna snuff som den logiska förlängningen av pornografi.⁴⁴ Att tankefiguren cyniskt exploaterats, om inte rent av etablerats, vid marknadsföringen av Shackletons *Snuff* gjorde den inte mindre gångbar. Idag är det lätt hänt att denna radikal-feministiska porrkritik avskrivs som hysterisk, men man bör besinna att pornografin när den först avreglerades var omgärdad av betydligt färre restriktioner än vad som är fallet idag. Barnpornografi såldes exempelvis fullt lagligt i Sverige under hela 1970-talet – förbudet mot att producera och sprida barnpornografi inträdde i Sverige först 1980, förbudet mot innehav 1999. I USA undantogs barnpornografi från den grundlagsskyddade yttrandefriheten 1982. Under sådana förhållanden är det knappast att undra över att porrkritikerna hade en tendens att uppfatta steget mellan fantiserat och reellt övergrepp som rent symboliskt.

Retrospektivt finns det också anledning att se det radikalfeministiska porrmodståndet som ett slags mediekritik. I viss mening måste nämligen den cinematografiska pornografin sägas vara av en annan art än exempelvis litterär pornografi. Just pornografiska scenarier tycks nämligen inte gå att avbilda på film med mindre än att gränsen mellan fiktion och verklighet suddas ut. Ett barslagsmål eller ett mord kan gestaltas utan att faktiskt äga rum, medan den hårdpornografiska skildringen däremot måste rymma just den fysiska akt som porträtteras.⁴⁵ I den meningen är den filmiska pornografin ett nytt fenomen, och dess inträde i den offentliga sfären i början av 1970-talet ett slags brytpunkt för allmänmedvetandet, eftersom porrfilmen upphäver gränsen mellan illusion och verklighet. Kopplar man samman porrfilmens mediedeterminerade realism med det sätt televisionen parallellt förflyttar gränserna för verklighetsåtergivet våld är det inte svårt att se varför snuff-fantasmerna begreppsliggjordes just under 1970-talet.

Det är således inte utan anledning som Hagin pekar på televisionen som en avgörande faktor för snuff-fantasmens uppkomst. Samtidigt har vi redan sett att snuff-fantasmerna i dess artikulerade form inte inbegriper televisionen, utan undantagslöst involverar film- eller videoinspelningar. Även om televisionen säkert de facto varit av stor betydelse för att inympa en allmän oro för var gränsen mellan verkligt och reellt våld går, liksom för var gränsen mellan acceptabelt och oacceptabelt reellt våld går, tycks mediet genom sin offentliga karaktär vara immunt mot att förknippas med snuff, som alltså primärt associeras med olika former av privat konsumtion som per definition är oförenliga med TV-mediet.

Att snuff-fantasmerna fått en förnyelse under de sista tio årens tekniska utveckling understryker att det centrala i fantasmen är relationen mellan medium och privat snarare än offentlig individ. Eftersom televisionen generellt associeras med offentlighet kopplar vi nästan automatiskt televisionen till underhållningens register, medan såväl konstens som pornografins register i högre grad associeras med privat konsumtion. Samtidigt kan televisionen ha triggat snuff-fantasmerna genom att mediet på ett annat sätt än biografen kan sägas ha trängt in i vardagslivets privata sfär, vilket i sig torde vara tillräckligt för att väcka föreställningen att våldskonsumtionen inte längre var av offentlig – och därmed socialt sanktionerad – art. Det är därför helt följdriktigt att snuff-filmen generellt associeras med video eller privata biovisningar, alltså icke-offentliga mediesituationer. Mo-

biltelefonens filmkamera i kombination med Internets anarkiska struktur inbjuder till liknande föreställningar om hur det privata jaget lockas in i konsumtion av våldsrepresentationer som också de bryter mot en socialt sanktionerad norm.

Tesis - snuff 2.0

I kölvattnet av den mediala utveckling som skissats ovan finner vi föga förvånande flera filmer som omförhandlar snuff-fantasmerna genom att placera in den i det nya medielandskapet. I såväl *My Little Eye* (Marc Evans, 2002) som *Snuff-Movie* (Bernard Rose, 2005) rör sig huvudpersonerna i byggnader som utrustats med kameror som sänder i realtid, vilket ger hugade åskådare möjlighet att följa den blodiga utvecklingen direkt via Internet. I samma anda spelar *Vacancy* (Nimród Antal, 2007) på den oro som det samtida övervakningssamhället föder genom att presentera snuff-fenomenet som den kombinerade produkten av videofilm och gömda övervakningskameror.

Men redan 1996 tematiserades snuff-fantasmens relation till medierna betydligt mer subtilt i spanjoren Alejandro Amenábars långfilmsdebut *Tesis*, vilken som för att understryka kopplingen till Shackletons film i Sverige lanserades under titeln *Snuff movie*. I centrum för handlingen står den filmstuderande Angela (Ana Torrent) som skriver en avhandling om audiovisuellt våld. Hon frågar sin handledare om han kan hjälpa henne att få tag på ”intressanta filmer”, det vill säga filmer som är för våldsamma för att visas. Handledaren ber att få återkomma; Angela hittar honom senare död i filminstitutionens biograf och stjälar den omärkta videokassett han tittat på. Det visar sig att hon kommit över en snuff-film, och hon spekulerar i om bilderna varit så chockerande att de gett handledaren en hjärtattack. Genom sitt avhandlingsämne har Angela kommit i kontakt med en annan filmstudent, den något suspekta enstöringen Chema (Fele Martinez) som besitter en närmast encyklopedisk kunskap om vålds- och porrfilm. Samtidigt attraheras hon av en annan student, den bildsköne Bosco (Eduardo Noriega). Också Bosco omgärdas dock av rykten – hans tidigare flickvän tycks mystiskt ha försvunnit. Längre förblir det oklart vem som är upphovet till snuff-filmen Angela fått tag på – möjligheten att det är Chema hålls öppen i det längsta. Is-

tället visar sig snuff-filmsproduktionen – som pågår i stor skala – vara kopplad till en av lärarna på universitetet, som talande nog uppmanat studenterna att inte se film som en konst, utan som en industri som går ut på att ge publiken det den vill ha. Det är föreställningen om konst för konstens egen skull, som här repriserar i inverterad form: snuff-filmen är lika renons på ett moraliskt uppbyggligt innehåll som någonsin en dikt av Baudelaire, men resultatet är inte konstens autonomi utan tvärtom dess totala underkastelse under materialitetens två uttryck framför andra: pengar och sexuell lust. Så betraktat framstår snuff som ett slags perverterad realism, som vore snuff en genre där begäret att återge verkligheten gått så långt att det slår över i ett slags verklighetspornografi.

Men i *Tesis* lanseras denna bild av snuff-filmen som realismporr bara för att kritiserar. Amenabars egentliga intresse består nämligen inte så mycket i att exploatera snuff-fantasmerna som att problematisera vårt ambivalenta förhållande till filmvåld. I *Tesis* iscensätts två blickar, två sätt att förhålla sig till filmvåldet: Angelas avståndstagande blick, och Chemas fascinerade men samtidigt analyserande blick.

I en av filmens första scener ser vi Angela i universitetets cafeteria arbeta med en uppsats hon håller på att skriva, med klassisk musik i sina hörlurar. Hon får syn på Chema, som också han sitter och ser över en text, liksom Angela utrustad med hörlurar. Filmen klipper till hans perspektiv, och samtidigt som vi ser hur han ser Angela övergår soundtracket till hård rockmusik; när filmen klipper tillbaka till Angela hörs den klassiska musiken ånyo. Greppet upprepas tillräckligt många gånger i den korta sekvensen för att poängen ska gå hem utan att bli övertydlig: det vi bevittnar är inte bara en film, utan en film om hur vi ser på film. Scenen i cafeterian är medvetet riggad så att vi inte ska kunna undgå att erfara att filmupplevelsen kontrolleras genom rent tekniska grepp som kameravinklar och ljudläggning. Den gör också tydligt att denna film om hur vi ser på film äger två huvudsakliga perspektiv: Angelas och Chemas.

Som musikalet ger vid handen representerar Angela en städad blick, medan Chemas kodus som subversiv. Så är hennes intresse för filmvåld också påtagligt likt den syn på filmvåld som ofta antas vara den breda massans: hennes fascination för filmvåldet tar sig uttryck i att hon förfasar sig över det. Samtidigt gör filmen ett nummer av att Angelas avståndstagande från filmvåldet är behäftat med en djup tvetydighet: samti-

dig som hon påstår sig finna det frånstötande dras hon till det. Från den allra första scenen, där hon med blicken söker en skymt av det makabra spektaklet av en man som slängt sig framför tunnelbanan och klyvits på mitten, påminns vi om hennes ambivalenta inställning till våldet. Det förstärks av att hon i filmen finner sig fysiskt attraherad av mannen bakom snuff-filmerna – hon drömmer om hur hon har sex med honom under knivhot, och har faktiskt sex med honom efter att hon övertygat sig om att han gjort filmerna, även om det möjligen sker för att skydda sin syster. Att Angela enligt filmen är representativ för allmänhetens kluvenhet i detta avseende understryks av slutet, som visar hur folk stirrar intensivt på det TV-program som med publikens bästa för ögonen visar snuff-filmerna för allmänheten.

Mot denna blick som tar avstånd från sitt eget begär ställs Chemas blick, som till synes okritiskt slukar allt som har med våld och sex att göra. Att den senare bryter mot en normerande blick understyks av Chemas outsiderposition: som skräckfilmsfan tillhör han inte den riktiga akademien, med dess uttalade krav på objektivitet. Genom intrigen framgår emellertid att Chemas till synes ”avtrubbade” blick är mer sammansatt än vad som först tycks vara fallet. Det visar sig nämligen att hans till synes cyniska men i själva verket intensivt registrerande blick äger förmågan att se inte bara *vad* som sker i filmerna utan också *hur* det sker. Medan Angela stirrar sig blind på de fasansfulla bilderna, upptäcker Chema att snuff-filmerna hon kommit över innehåller klipp, och han kan på basis av detta sluta sig till vilken typ av kamera som snuff-videon ifråga gjorts med (en Sony XT-500; produktplaceringen är inte subtil men väl inskriven i berättelsen). Detta blir också nyckeln till avslöjandet av snuff-filmsproduktionen. Det är vidare Chema som känner igen garaget i Boscos föräldrahem som platsen där filmerna gjorts. Chemas ”avtrubbade” blick visar sig alltså närmare betraktat utgöra en estetiskt distanserad, eller analytisk, blick.

Tesis ger en bild så god som någon av varför det är viktigt att studera fiktionsvåld med en sådan analytisk, distanserad blick, istället för den affekterade, engagerade blick som vi vanligtvis suggereras att anlägga. Filmen påminner oss också om att de som av olika anledningar tycker om extremt fiktionsvåld är kapabla att se det med olika typer av blickar. Massiv konsumtion av fiktionsvåld leder knappast till hjärntvätt, eller ”avtrubbning” som det ofta heter i debatten, utan utgör snarare en förutsättning – om än inte en garant – för ett analytiskt distanserat betraktande.⁴⁶

Avslutning

Det har blivit dags att sammanfatta. I snuffbegreppets vedertagna betydelse refererar det till skräck- eller snarare våldsfilmerna där människor mördas inför kameran *på riktigt*. Eftersom några genuina snuff-filmer aldrig påträffats låter sig begreppet dock bättre förstås som ett slags myt som ger uttryck för den kulturella ängslan som infunnit sig som en konsekvens inte minst av vår erfarenhet av omvärlden i allt högre grad är en medialiserad erfarenhet. Vår kunskap om samhället, naturen och kulturen är långt oftare förmedlad än direkt: fler har sett Botticellis "Venus födelse" på Internet eller reproducerad i en bok än med egna ögon på Uffizierna; fler har läst om rån och våld i tidningar än som själva fallit offer; nästan alla har erfärut hundratals skildringar av mord, men mycket få har själva bevittnat ett. Mot denna bakgrund är det inte svårt att förstå varför vi är benägna att på imaginär väg göra de medier som berättar för oss om våld ansvariga för det våld som omger oss i samhället. Att vi framhärdar i att göra detta trots att allting talar för att det inte finns någon direkt korrelation mellan mängden fiktivt våld och mängden verkligt våld i samhället kan mycket väl ha att göra med att vi önskar att våra fantasier kunde gripa in i samhället på ett mer direkt sätt än de faktiskt kan. Kanske är det därför snuff-fantasmen plägar artikuleras både som pornografi och som konst.

Artikulerad som pornografi rymmer snuff-begreppet som vi sett många av de aspekter som samtalet om fiktionsvåld brukar handla om: den kunskapsteoretiska frågan om gränsen mellan fiktion och verklighet, den moraliska frågan om hur vi påverkas av att se våld, liksom den narrativa frågan om våldets funktion för berättandet. Snuff-fantasmen ger uttryck för vår egen ambivalens inför att ta del av våld som underhållning: snuff är en fantasi som så att säga gör våld på vår egen fantasi genom att förneka dess imaginära status. Härigenom får snuff-fantasmen karaktären av ett fenomen som på en gång är sin egen orsak och verkan. För den som anammar begreppet fungerar det därför som ett sätt att onödigt förklara all vidare diskussion. Om det verkligen var så att det fanns snuff-filmer att köpa på en marknad skulle ju saken vara klar: då fanns det otvetydiga bevis på att filmvåld föder verkligt våld, vilket när det presenteras föder ännu mer våld, och så vidare i en ond cirkel utan slut.

Snuff är så betraktat mindre ett empiriskt fenomen än en retorisk strategi, eller kanske snarare en anti-retorisk strategi eftersom hela poängen med att tillgripa argumentet att snuff-filmer utgör det fiktiva våldets ovedersägliga slutpunkt består i att göra frågan om dess inflytande odiskutabel: fiktivt våld leder till verkligt våld – frågan är med snuff besvarad. Begreppet syftar med andra ord egentligen inte till att beteckna en empiri, utan för att dra en gräns för vad som låter sig sägas, och i förlängningen, vad som låter sig tänkas.

Ovan har jag försökt visa att denna absoluta gräns som snuff-fantasmen på imaginär väg söker etablera går tillbaka på en uppdelning av kulturella diskurser i tre estetiskt motiverade register som äger rum redan under 1800-talet. Snuff-fantasmen lever nämligen av den spänning som den flytande gränsen mellan avant-gardistisk konst och ren amoral – vanligtvis kapitalistiskt motiverad – genererar. Med övergången från en retoriskt till en estetiskt grundad stillära följer därför också en ny syn på konstens funktion. I det retoriska paradigmet är konsten en del av samhällets övriga diskurser, och har liksom dessa ytterst uppgiften att övertyga; i det estetiska paradigmet är konsten föregivet fri, och har som huvudsaklig uppgift att manifesteras denna konstnärliga frihet.

Det är därför inte konstigt att det är just frågan om konstens relation till verkligheten som ofta blir fokus för konstdebatten idag. Realismen bär nämligen på en inneboende paradox: den vill på en gång vara sann mot verkligheten, och visa en väg bortom den. I och med realismen föds föreställningen att den goda konsten är god i kraft av att vara sann mot verkligheten. Men samtidigt sätter den kritiska diskursen en gräns för hur den verklighet som skildras får vara beskaffad. Den amoraliska värld som Baudelaire tecknar och som senare kommentatorer kommit att förbinda med vår egen konsumtionskultur, hålls på armslängds avstånd genom föreställningen att dikten ger den en estetisk värdighet som endast konsten kan förläna. Så blir den konst som är sann mot verkligheten samtidigt en metod som låter oss överskrida eller åtminstone försona oss med denna verklighet. Men för att kunna fullgöra denna uppgift får konsten inte vara avhängig verkligheten – den måste framstå som det fält där människans fulla potential kan förverkligas. Man kunde ju annars tycka att det är motsägelsefullt att pornografin, som så tydligt uppfyller det verklighetskriterium för god konst som infinner sig med realismen, befinner sig längst ned på den nya skalan. Pornografin är helt enkelt alltför verklig,

alltför hårt knuten till den verklighet den säger sig skildra, och förnekar därigenom det nya estetiska fältets anspråk på autonomi.

Som den allra värsta formen av pornografi, betecknar snuff den punkt där det låga slår över i det höga: den punkt där pornografi övergår i konst, eller åtminstone i vår idealiserade bild av vad konst borde vara. För snuff-fantasmerna är ju närmare betraktat en variant på den utopiska förhoppningen att konsten ska kunna äga en direkt inverkan på verkligheten. Snuff reprinterar drömmen om konstens förmåga att bli verklighet, men i ett annat register än konstens: i materialitetens register snarare än i idealismens. I det idealistiska registret artikuleras förverkligandet av utopin som produktionen av ett slags innebörd, av föreställningen att konsten bär på en inneboende mening, medan det i det materialistiska registret ger sig till känna som ett slags kognitiv konsumtion, vilken tycks förneka möjligheten att det gestaltade kan äga någon mening utöver sig självt.

Kanske är det snuff-fantasmerna hemlighet: vi vill tro att den är sann för vi vill tro att konsten kan ha en sådan direkt inverkan på verkligheten som snuff-filmen påstås ha. Vi vill tro att fiktivt våld gör människor våldsamma, för att vi vill framhärda i den Arnoldska föreställningen att god konst också gör goda människor. Ser man det så är snuff närmast en utopi: snuff är drömmen om att konsten ska ha en direkt inverkan på verkligheten förverkligad, och förverkligade drömmar antar lätt, som många påpekat, mardrömmens form.

Noter kapitel sex

1. Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition", *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*, 28.4 (April, 1846): 163-167, 164.
2. "Sofia", intervjuad i Jonas Danielsson, *Skräckskönt. Om kärleken till groteska filmer – en etnologisk studie* (Umeå: h:ström, 2006), 140.
3. Anna North, "In defense of lady-terrorizing horror movies", *Jezebel* 27/8 2010; kontrollerad 4/2 2014. Jfr. hur Danielsson, *Skräckskönt*, påpekar att "Sofia" uppenbarligen "tänkt på de stereotypa könsrollerna" i filmerna hon ser på, men "valt att inte ta fasta på dem för att kunna vaska fram underhållningsvärdet" (140).
4. Se till exempel Susanne Kappeler, *The Pornography of Representation* (Cambridge: Polity Press, 1986).
5. Se till exempel Carol Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (Princeton: Princeton UP, 1992); samt Barbara Creed, *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (London: Routledge, 1993). Först på senare år har forskare börjat fokusera inte bara kvinnor som mördas utan också kvinnor som mördar på film; se till exempel Annette Burfoot och Susan Lord (red.), *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence* (Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 2006).
6. För snuff-filmen som myt, se framförallt David Kerekes och David Slater, *Killing for Culture: An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff* (London: Creation, 1994); samt Eithne Johnson och Eric Schaefer, "Soft Core/Hard Gore: Snuff as a Crisis in Meaning" *Journal of Film and Video* 45.2/3 (1993): 40–59. Men se också Jay Lynch, "The Facts about the Snuff-Film Rumors." *Oui* 7 (July 1976): 69–70, 86, 117–118; Jack Smith, "Snuff Myth: The Bloody Truth about On-Screen Sex Slayings", *Escapade* 8 (1982), 22–25, samt 92–94; Gerald Peary, "Woman in Porn: How Young Roberta Findlay Grew Up and Made SNUFF", *Take One* 6.10 (1978): 28–32; samt Scott Aaron Stine, "The Snuff Film: The Making of an Urban Legend", *Skeptical Inquirer* 23.3 (1999): 29–33.
7. Se Jean Laplanche och Jean-Bertrand Pontalis. "Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme", *Les Temps modernes* 215 (1964): 1833–1868, som finns i engelsk översättning i Victor Burgin, James Donald och Cara Kaplan (red.), *Formations of Fantasy* (London: Methuen, 1986), 5–34.
8. Kerekes och Slater, *Killing for Culture*, 43. Att just super 8 film särskilt starkt förknippas med snuff bekräftas såväl av 8 mm, som jag återkommer till senare, som av senare filmer som *The Great American Snuff Film* (Sean Tretta, 2003), samt *Sinister* (Scott Derrickson, 2012).
9. Se exempelvis Roger Scruton, "Flykten från skönheten", *Axess magasin* 7 (2008): "Det uppsåtliga vanhelgandet av den mänskliga kroppen, vare sig genom sexuell pornografi eller dödens och våldets pornografi, har för många människor blivit ett slags tvång. Och detta vanhelgande, som undergräver känslan av frihet, är också ett förnekande av kärleken." Långtifrån alla är förstås så kategoriska som Scruton; se exempelvis de olika positioner som intas av bidragsgivarna i *Art and Pornography: Philosophical Essays*, redigerad av Hans Maes och Jerrold Levinson (Oxford: Oxford UP, 2012).
10. Neil Jackson, "The Cultural Construction of Snuff: Alejandro Amenábar's *Tesis* (Thesis, 1996)", *Kinoeye* 3.5 (2003).

11. Jfr. Otto Fischer, "Retorisk och litterär kommunikation: Några historiska och teoretiska överväganden", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1-2 (2005): 16–37, som produktivt gör reda för framväxten av en litterär kommunikationsmodell vid sidan av den retoriska kommunikationsmodell som tidigare dominerat. Se i detta sammanhang också Fredric Jamesons påpekande att Barthes i *Litteraturens nollpunkt* framhåller hur retoriken som mönster för litteraturen efter 1800-talet ersätts av föreställningen om stilen som ett uttryck för en individuell erfarenhet, vilket Barthes själv dock enligt Jameson snarare menar är en del av "the history of the autonomization of the language as such"; se Fredric Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (London: Verso, 2002), 149.
12. Slutscenen kan i dess helhet ses online; se Alexandra Heller-Nichols, "Snuff Boxing: Revisiting the Snuff Coda", *Cinephile: The University of British Columbia's Film Journal* 5.2 (2009).
13. Enligt Stine, "The Snuff Film", gjordes den tillagda scenen för "\$10,000 in a Manhattan loft by Simon Nocturn of August films during the course of a single day."
14. Jfr. Johnson och Schaefer, "Soft Core/Hard Gore: "its self-imposed X rating garnered it more negative public attention than it would have received had it played with an R rating in traditionally marginal venues" (41). Liksom jag menar Johnson och Schaefer att "the Snuff crisis exposed deep divides within society regarding 'high,' 'middle,' and 'low' cultural forms and definitions of taste", vilka säger mycket om de föreställningar som knyts till olika typer av publik.
15. Ed Sanders, *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion* (Panther: Frogmore, 1972), 185.
16. Sanders, *The Family*, 187, och 189.
17. Se Johnson and Schaefer, "Soft Core/Hard Gore", 43; samt David Kerekes och David Slater, *See No Evil: Banned Films and Video Controversy* (Manchester: Critical Vision, 2000), 252.
18. Min redogörelse baseras på Kerekes och Slater *Killing for Culture*, 10–23; Stine; samt Lynch.
19. För en diskussion av denna meta-aspekt, se exempelvis Heller-Nichols, "Snuff Boxing."
20. "8MM ultimately wants us to believe not that the porn industry is as bad we think it is but, rather, that it is worse! It is precisely this hysterical notion of porn that I term *pornophobia*." Peter Lehman, "8 mm: Will the real Machine please stand up?" *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 43 (July 2000): 16–20; citerad efter nätutgåvan: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC43folder/8mm.html>.
21. Se Pollard, *Sex and Violence*, samt kapitel ett i denna bok.
22. Utifrån Bourdieus kultursociologiska förklaringsmodeller kunde man snarare se sammankoppling med snuff och konst som ett mer eller mindre omedvetet symptom på en kritik av det förhärskande konstbegreppet: genom att sammanföra konst med pornografi ifrågasätter man de privilegierade klassernas anspråk på att få studera det som de privilegierade vill förbjuda andra att studera.
23. Se exempelvis Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* (New York: Basic Books, 1974); Lawrence V. Levine, *High-brow-Lowbrow: Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge: Harvard UP,

- 1990); John Carey, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880–1939* (London: Faber and Faber, 1992); John Carey, *What Good Are the Arts?* (Oxford: Oxford UP, 2006); Shyon Baumann, *Hollywood Highbrow: From Entertainment to Art* (Princeton: Princeton UP, 2007); Michèle Lamont och Marcel Fournier (red.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality* (Chicago: University of Chicago Press, 1992); Joan Shelley Rubin, *The Making of Middle-Brow Culture* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992); Richard A. Peterson och Roger M. Kern, "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore", *American Sociological Review* 61.5 (October 1996): 900–907; samt Ulf Boëthius, "Högt och lågt inom kulturen. Moderniseringsprocessen och de kulturella hierarkierna", i Johan Fornäs och Ulf Boëthius, *Ungdom och kulturell modernisering* (Stockholm: Symposium, 1994), 59–93.
24. Laura Kipnis, *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America* (New York: Grove Press, 1996), 164.
25. Kipnis, *Bound and Gagged*, 165–66.
26. Kipnis, *Bound and Gagged*, 92.
27. Roger Scruton, *Beauty* (Oxford: Oxford UP, 2009), 159.
28. Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture* (New York: Viking, 1987): "Until the nineteenth century, licentiousness had had its proper time, place, and level; 'pornography' came into being when that time-honored distribution was failing and had to be replace" (66).
29. Se Lisa Z. Sigel, *Governing Pleasures: Pornography and Social Change in England, 1815–1914* (New Brunswick: Rutgers UP, 2002).
30. Denna utveckling dokumenteras, om än i något ofullständigt teoretiserad form, i Sigel, *Governing Pleasures*.
31. Se exempelvis Stefan Morawski "Art and Obscenity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26.2 (1967): 193–207: "In my view, a work of art is not and cannot be an object of an obscene nature" (195). I sammanhanget är det värt att notera att Morawski uttryckligen likställer det obscena med pornografi. Ett sådant likställande kan mycket väl förkastas samtidigt som den operationella boskillnaden mellan konst och pornografi bevaras; se exempelvis Kalliope Lee, "How Obscene! How James Joyce Told the Difference Between Art and Porn", *Huffington Post* 14/6 2013, http://www.huffingtonpost.com/kalliope-lee/how-obscene-how-james-joyce_b_3435788.html.
32. Kendrick, *Secret Museum*, 182–187.
33. Eric Auerbach, "The Aesthetic Dignity Of The 'Fleurs Du Mal'", i *Scenes from the Drama of European Literature* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984), 201–226.
34. Auerbach, "The Aesthetic Dignity Of The 'Fleurs Du Mal'", 206.
35. Ladenson, *Dirt for Art's Sake*, 23.
36. Charles Baudelaire, *Samtida fördomar: Litterära essäer*, öv. Lars Nyberg (Stockholm: Ellerströms, 2013), 84.
37. Matthew Arnold, *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism* (London: Smith, Elder and Company, 1869), viii.
38. Skolverkets kursplan för svenskämnet; citerad efter Persson, *Den goda boken*.
39. För kritiska diskussioner av föreställningen om litteraturens inneboende godhet, se Johansson, *Göra ont*; samt Persson, *Den goda boken*.

40. Boaz Hagin, "Killed because of Lousy Ratings: The Hollywood History of Snuff", *Journal of Popular Film and Television* (2010): 44–51, 45–47.
41. Hagin, "Killed because of Lousy Ratings", 48–50.
42. Se till exempel Mikita Brottmans diskussion av filmen i *Offensive Films* (Nashville: Vanderbilt UP, 2005), 113–132. Jfr. Carolina Gabriela Jauregui "Eat It Alive and Swallow It Whole!": Resavoring *Cannibal Holocaust* as a Mockumentary", *Invisible Culture* 7 (2004), <http://ivc.lib.rochester.edu/skills/issue-07/>, som menar att filmen är att se som en satir.
43. Se Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, andra utökade upplagan (Berkeley: University of California Press, 1999 [1989]). För *Deep Throat*:s legendariska status, se exempelvis dokumentärfilmen *Inside Deep Throat* (Fenton Bailey och Randy Barbato, 2005).
44. Se exempelvis Catherine MacKinnon, *Only Words* (Cambridge: Harvard UP, 1993): "Consider snuff pornography, in which women or children are killed to make a sex film. This is a film of sexual murder in the process of being committed. Doing the murder is sex for those who do it. The climax is the moment of death. The intended consumer has a sexual experience watching it. Those who kill as and for sex are having sex through the murder; those who watch the film are having sex through watching the murder" (35); och Andrea Dworkin, *Letters From a War Zone: Writings 1976–1987* (New York: E. P. Dutton, 1988): "We have information that right now snuff films are selling in the Las Vegas area – a print costs \$2500 to \$3000 – and some places are being screened for \$250 a seat. // We have information from prostitutes in one part of the country that they are being forced to watch snuff films before then being forced to engage in heavily sadomasochistic acts. They are terrified. // We have information on the survivalist from Calaveras County, the man who kept all these women as slaves and filmed his torture and his killing of them and made films of that" (304).
45. Eller åtminstone en faktisk fysisk akt. Dagens teknik gör det emellertid möjligt att låta skådespelare iklä sig andra människors kroppar och på så sätt simulera sex som ändå är verkligt; så sker till exempel i Lars von Triers *Nymphomaniac* (2014).
46. Danielsson kommer i *Skräckskönt* till en snarlik slutsats genom intervjuer med faktiska skräckfilmskonsumenter: "Begyppet avtrubning är alltså en form av *medievana*" (165).



Bibliografi

- Abel, Marco. *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2007).
- Allen, Robert C. *Speaking of Soap Operas* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985).
- Amis, Martin. "A Rough Trade", *The Guardian* 17/3 2001.
- Anderberg, Bengt. "Kornas ögon" [1963], *Nattljus. Valda dikter 1945–1985* (Stockholm: Bonnier, 1985).
- Anderson, Craig A., med flera. "Violent Video Game Effects on Aggression, Empathy, and Prosocial Behavior in Eastern and Western Countries: A Meta-Analytic Review", *Psychological Bulletin* 136.2 (2010): 151–173.
- Armes, Roy. *African Filmmaking: North and South of the Sahara* (Bloomington: Indiana UP, 2006).
- Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism* (London: Smith, Elder and Company, 1869).
- Auerbach, Erich. "The Aesthetic Dignity of the 'Fleurs du Mal'". I *Scenes From the Drama of European Literature* (1959), öv. Ralph Manheim. (*Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung* [Bern, 1951]), 107–27.
- Austin, Bruce A. "The Movie Rating System" i *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences* (Belmont: Wadsworth Publishing, 1989), 106–116.
- Austin, Guy. "Drawing Trauma: Visual Testimony in *Caché* and *J'ai 8 ans*", *Screen* 48.4 (2007): 529–536.
- Barker, Martin. "The Newson Report: A Case Study in 'Common Sense'", i Martin Barker och Julian Petley (red.) *Ill Effects: The Media/Violence Debate* (London: Routledge, 1997), 12–31.
- Barthes, Roland. *Det ljusa rummet: Tankar om fotografiet*, öv. Mats Löfgren (Stockholm: Alfabeta, 2006).
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973).
- Barthes, Roland. *Mytologier* (Lund: Arkiv, 2007), öv. Karin Frisendahl, Elin Cla-son och David Lindberg.
- Baudelaire, Charles. *Samtida fördomar: Litterära essäer*, öv. Lars Nyberg (Stockholm: Ellerströms, 2013).

BIBLIOGRAFI

- Baumann, Shyon. *Hollywood Highbrow: From Entertainment to Art* (Princeton: Princeton UP, 2007).
- Beatty, Bart. *Fredric Wertham and The Critique of Mass Culture* (Jackson: UP of Mississippi, 2005).
- Beau, Clayra. "A Hard City Indeed.", *The Adventures of Nerd Girl*, 6/12 2010, <http://clayrabeau.blogspot.se/2010/12/hard-city-indeed.html>.
- Beisel, Nicola. *Imperiled Innocents: Anthony Comstock and Family Reproduction in Victorian America* (Princeton: Princeton UP, 1997).
- Berg, Aase. "Det skrivna våldets rebeller – skräckfiktionen som uppbrott ur den sociala ordningen", *90tal. Tidskrift om litteratur och konst* 8.2 (1997): 8–13.
- Beugnet, Martine. "Blind Spot", *Screen* 48.2 (2007): 227–231.
- Blanchard, Pascal, Nicolas Bancel och Sandrine Lemaire (red.). *La fracture coloniale: La société française au prisme de l'héritage colonial* (Paris: La Découverte, 2006).
- Blomdahl, Magnus. *Äkta skräck. Den nya vågen av extrem film* (Sala: Vertigo, 2011).
- Boëthius, Ulf. *När Nick Carter drevs på flykten: kampen mot "smutslitteraturen" i Sverige 1908–1909*. (Stockholm: Gidlund, 1989).
- Boëthius, Ulf. "Ungdomar, medier, och moraliska paniker", i Johan Fornäs, Ulf Boëthius, och Bo Reimer (red.), *Ungdomar i skilda sfärer* (Stockholm: Symposion, 1993).
- Boëthius, Ulf. "Högt och lågt inom kulturen. Moderniseringsprocessen och de kulturella hierarkierna", i Johan Fornäs och Ulf Boëthius, *Ungdom och kulturell modernisering* (Stockholm: Symposium, 1994), 59–93.
- Bolter, Jay David, och Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 1999).
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement* (Paris: Editions de minuit, 1979).
- Breslin, Susannah. "To the Max" [2008], <http://susannahbreslin.blogspot.com/2010/07/to-max.html>.
- Breslin, Susannah. "Imprisoned pornographer Max Hardcore gets a beat down", *True/Slant* 20/5 2010, <http://trueslant.com/susannahbreslin/2010/05/20/imprisoned-pornographer-max-hardcore-gets-a-beat-down/>.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge: Harvard UP, 1996 [1984]).
- Brottman, Mikita. *Offensive Films* (Nashville: Vanderbilt UP, 2005).
- Bruhn, Jörgen. "Heteromedality", *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström, (New York: Palgrave Macmillan, 2010), 225–236.
- Brusio, Vince. "Down under and Dirty with Jeff Lindsay's Dexter", *Previews*, <http://www.previewsworld.com/Home/1/1/71/950?articleID=145090>.

- Buchanan, Paul D. *The American Women's Rights Movement: A Chronology of Events and of Opportunities from 1600 to 2008* (Boston: Branden Books, 2009).
- Bugge, Christan. "The Clockwork Controversy", The Kubrick Site. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0012.html>.
- Burfoot, Annette, och Susan Lord (red.), *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence* (Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 2006).
- Burgess, Jackson. "A Clockwork Orange by Stanley Kubrick. Review", *Film Quarterly* 25.3 (1972), 33–36.
- Burgin, Victor, James Donald och Cara Kaplan (red.), *Formations of Fantasy* (London: Methuen, 1986).
- Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (New York, 1957).
- Carey, John. *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880–1939* (London: Faber and Faber, 1992).
- Carey, John. *What Good Are the Arts?* (Oxford: Oxford UP, 2006).
- Carlson, Terence. "Antônio das Mortes," i Randal Johnson och Robert Stam (red.) *Brazilian Cinema* (New York: Columbia UP, 1995), 169–177.
- Carlsson, Ulla. *Väld och pornografi i medierna. Åsikter om medieväldets och pornografins påverkan på unga människor* (Göteborg: Nordicom, 2005).
- Carmen, Ira H. *Movies, Censorship, and the Law* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966).
- Carter, Cynthia, och C. Kay Weaver. *Violence and the Media* (Buckingham: Open UP, 2003).
- Cawelti, John G. "Myths of Violence in American Popular Culture", *Critical Inquiry* 1.3 (1975): 521–541.
- Celik, Ipek A. "I Wanted You to Be Present': Guilt and the History of Violence in Michael Haneke's *Caché*", *Cinema Journal* 50.1 (2010): 59–80.
- Censur och tryckfrihet: farliga skrifter i Sverige 1522–1954*, förtecknade av Bengt och Agneta Åhlén (medarbetare: Lillemor Widgren Matlack) (Stockholm: Ordfront, 2003).
- Chanan, Michael. "Revisiting Rocha's 'Aesthetics of Violence,'" i Joram Ten Brink och Joshua Oppenheimer (red.), *Killer Images: Documentary, Film, Memory and the Performance of Violence* (New York: Wallflower Press, 2012).
- Chesterton, Gilbert Keith. *The Defendant* (London: R. Brimley Johnson, 1902).
- Choe, Steve. "Love Your Enemies: Revenge and Forgiveness and Films by Park Chan-wook", *Korean Studies* 33(2009): 29–51.
- Clover, Carol J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (Princeton: Princeton UP, 1992)
- Cohen, Keith. *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange* (New Haven: Yale University Press, 1979).

BIBLIOGRAFI

- Cook, David A. "Ballistic Balletics: Styles of Violent Representation in *The Wild Bunch* and after", i Stephen Prince (red.), *Sam Peckinpah's The Wild Bunch* (Cambridge: Cambridge UP, 1998), 130–154.
- Cousins, Mark. "After the End: Word of Mouth and *Caché*", *Screen* 48.2 (2007): 223–226.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (London: Routledge, 1993).
- Dagerlind, Mats. "Stötande när jävig kulturrådsordförande beviljar sig själv statligt stöd", *Avpixlat* 9/1 2013, <http://avpixlat.info/2013/01/09/stotande-nar-javig-kulturradsordforande-beviljar-sig-sjalv-statligt-stod/>, kontrollerat 26/7 2014.
- Dalquist, Ulf, och Jan Christofferson, *Våldsamma datorspel och aggression: En översikt av forskningen 2000–2011* (Stockholm: Statens medieråd, 2011).
- Danielsson, Jonas. *Skräckskönt. Om kärleken till groteska filmer – en etnologisk studie* (Umeå: h:ström, 2006).
- DeJean, Joan. *The Reinvention of Obscenity: Sex, Lies and Tabloids in Early Modern France* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image* (London: Athlone 1986).
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image* (London: Athlone, 1989).
- Deleuze, Gilles. "Litteraturen och livet" [1993], öv. Jan Holmgaard, *Aiolos* 10 (1999).
- Deleuze, Gilles, och Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Éditions de Minuit, 1980).
- DePaulo, Bella (red.). *Psychology of Dexter* (Dallas: Smart Pop, 2010).
- Dines, Gail. *Pornland: How Porn Has Hijacked Our Sexuality* (Boston: Beacon Press, 2010).
- Dines, Gail, Linda Thompson, Rebecca Whisnant, med Karen Boyle. "Arresting Images: Anti-pornography Slideshows, Activism and the Academy", i *Everyday Pornography*, red. Karen Boyle (London: Routledge, 2010).
- Dovey, Lindiwe. *African Film and Literature: Adapting Violence to the Screen* (New York: Columbia UP, 2009).
- Durand, Alain-Philippe and Naomi Mandel (red.). *Novels of the Contemporary Extreme* (New York: Continuum, 2006).
- Dutton, Richard. *Licensing, Censorship and Authorship in Early Modern England: Buggeswords* (Basingstoke: Palgrave, 2000).
- Dworkin, Andrea. *Letters From a War Zone: Writings 1976–1987* (New York: E. P. Dutton, 1988).
- Dyer, Richard. *Only Entertainment* (London: Routledge, 1992).
- Edelstein, David. "Who's Laughing Now? With Help from Naomi Watts, Michael Haneke Repeats the Error of His Ways", *New York Magazine* (17/3 2008), <http://nymag.com/movies/reviews/45099/>.
- Edenborg, Carl-Michael. *Det parapornografiska manifestet* (Stockholm: Ink, 2012).

- Egan, Kate. *Trash or Treasure: Censorship and the Changing Meanings of the Video Nasties* (Manchester: Manchester UP, 2007).
- Eleftheriotis, Dimitris. *Cinematic Journeys: Film and Movement* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2010).
- Elkins, James. "What Do We Want Photography to Be? A Response to Michael Fried", *Critical Inquiry* 31.4 (2005): 938–956.
- Emerson, Jim. "Funny Games" [recension], *Roger Ebert.com* (13/3 2008), <http://www.rogerebert.com/reviews/funny-games-2008>.
- Esslin, Martin. *The Age of Television* (Stanford: Stanford Alumni Association, 1981).
- Ezra, Elisabeth och Jane Sillars. "Hidden in Plain Sight: Bringing Terror Home", *Screen* 48.2 (2007): 215–221.
- Fanon, Frantz. *Jordens fördömda* (Stockholm: Rabén och Sjögren 1969 [1961]).
- Federman, Joel. *National Television Violence Study, Vol.3: Executive Summary* (Amherst: Prometheus, 2011).
- Ferguson, Christopher J. och John Kilburn. "Much Ado About Nothing: The Misestimation and Overinterpretation of Violent Video Game Effects in Eastern and Western Nations: Comment on Anderson et al. (2010)", *Psychological Bulletin* 136.2 (2010): 174–178.
- Fischer, Otto. "Retorisk och litterär kommunikation: Några historiska och teoretiska översväganden", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1/2 (2005): 16–37.
- Foerstel, Herbert N. *Banned in the Media: A Reference Guide to Censorship in the Press, Motion Pictures, Broadcasting, and the Internet* (Westport: Greenwood, 1998).
- Ford, Hamish. "From 'Over There' to Virtual Presence: *Camp de Thiaroye – The Battle of Algiers – Hidden*", i Sandra Ponzanesi och Marguerite Waller (red.), *Postcolonial Cinema Studies* (London: Routledge, 2012), 63–77.
- Foucault, Michel. *Sexualitetens historia. Bd 1, Viljan att veta*, öv. Britta Gröndahl, bearbetad och fackgranskad av Per Magnus Johansson (Göteborg: Daidalos, 2002).
- Freedman, Jonathan. *Media Violence and Its Effect on Aggression: Assessing the Scientific Evidence* (Toronto: University of Toronto Press, 2002).
- Front, Eminence. "Review – Extreme School Girls 11 Max – Shilo", *XXX Porn Talk* 23/5 2008, <http://forum.jerkoffzone.net/ubbthreads/ubbthreads.php?ubb=showflat&number=333327>.
- Från videovåld via www till World of Warcraft – en rapport om Medierådet/Väldsskildringsrådet, 1990–2010* (Stockholm: Statens Medieråd, 2011).
- Gans, Herbert J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* (New York: Basic Books, 1974).
- Gauntlett, David. "Ten Things Wrong with the 'Effects Model'", i Roger Dickinson, Ramaswani Harindranath och Olga Linné (red.), *Approaches to Audiences – A Reader* (London: Arnold, 1998), 120–130.

BIBLIOGRAFI

- Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method* (New York: Cornell UP, 1983 [1972]).
- Gitlin, Todd. "Imagebusters: The Hollow Crusade Against TV Violence", *The American Prospect* 16.4 (1994): 42–49.
- Glans, Kay. "Det meningslösa äcklet och konstens frihet", *Moderna Tider* 11.2 (1991): 43–47.
- Glans, Kay. "Skräckelitteratur! Kay Glans reflekterar över våldet och fiktionen hos Stig Larsson, Magnus Dahlström och Carina Rydberg", *Bonniers Litterära Magasin* 1 (1991): 6–12.
- Gorer, Geoffrey. "The Pornography of Death", i *Death, Grief, and Mourning* (New York: Anchor Books, 1965), 192–199.
- Grant, Barry Keith. "American Psycho/sis: The Pure Products of America Go Crazy", i *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, red. Christopher Sharret (Detroit: Wayne State UP, 1999), 23–40.
- Grieverson, Lee. *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America* (Berkeley: University of California Press, 2004).
- Grodal, Torben. *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film* (Oxford: Oxford UP, 2009).
- Grønstad, Asbjørn. *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema* (Bergen: University of Bergen, 2003).
- Gustafsson, Tommy, och Klara Arnberg. *Moralpanik och lågkultur. Genus- och mediehistoriska analyser 1900–2012* (Stockholm: Atlas, 2013), 133–174.
- Hadju, David. *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008).
- Haggerty, George E. *Gothic Fiction/Gothic Form* (University Park: The Pennsylvania State UP, 1989).
- Hagin, Boaz. "Killed because of Lousy Ratings: The Hollywood History of Snuff", *Journal of Popular Film and Television* (2010): 44–51.
- Hake, Sabine och Barbara Mennel (red.). *Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens* (New York: Berghahn Books, 2012).
- Hansen-Miller, David. *Civilized Violence: Subjectivity, Gender and Popular Cinema* (Farnham: Ashgate, 2011).
- Hargreaves, Alec G. "From 'Ghettos' to Globalization: Situating Maghrebi-French Filmmakers", i Sylvie Durmelat och Vinay Swamy (red.), *Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2012), 25–40.
- Harrow, Kenneth. *Trash: The African Cinema from Below* (Bloomington: Indiana UP, 2013).
- Harström, Björn. *Vad vi inte får se: 100 år av censurpolitik* (Stockholm: Statsvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 2009).

- Hawkins, Joan. *Cutting-Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).
- Heller-Nichols, Alexandra. "Snuff Boxing: Revisiting the Snuff Coda", *Cinephile: The University of British Columbia's Film Journal* 5.2 (2009). <http://cinephile.ca/archives/volume-5-no-2-the-scene/snuff-boxing-revisiting-the-snuff-coda/>.
- Higbee, Will. *Post-Beur Cinema: North African Émigre and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2013).
- Hills, Matt. *The Pleasures of Horror* (London: Continuum, 2005).
- Hilton, Johan. "John Ajvide Lindqvist: Lilla stjärna", *Expressen*, 18/5 2010.
- Hodge, Robert, och David Tripp. *Children and Television: A Semiotic Approach* (Cambridge: Polity Press, 1986).
- Hoffman, David. "Hoffman Hardballs Hardcore", intervju utförd 11/2 2003, http://www.lukeisback.com/stars/stars/max_hardcore.htm.
- Horeck, Tanya och Tina Kendall (red.). *The New Extremism in Cinema: From France to Europe* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2011).
- House, Jim, och Neil MacMaster. *Paris 1961: Algerians, State Terror, and Memory* (Oxford: Oxford UP, 2006).
- Howard, Douglas L. (red.). *Dexter: Investigating Cutting Edge Television* (London: I.B. Tauris, 2010).
- Howitt, Dennis, och Guy Cumberbatch. *Mass Media Violence and Society* (London: Elek, 1975).
- Huesmann, L.R. (red.). *Aggressive Behavior: Current Perspectives* (New York: Plenum, 1994).
- Huysen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana UP, 1986).
- Jacobsson, Andreas. *Döden på film: En motivstudie med världsfilmsperspektiv*, (Göteborgs universitet: Institutionen för kulturvetenskaper, 2009).
- Jacobsson, Andreas. "Kannibalism som modernitetskritik: Antropofagi i global filmmodernism", i *I gränslandet: Nya perspektiv på film och modernism*, red. Daniel Brodén och Kristoffer Noheden (Möklinta: Gidlunds, 2013), 47–65.
- Jackson, Neil. "The Cultural Construction of Snuff: Alejandro Amenábar's *Tesis* (Thesis, 1996)", *Kinoeye* 3.5 (2003): <http://www.kinoeye.org/03/05/jackson05.php>.
- Jauregui, Carolina Gabriela. "Eat It Alive and Swallow It Whole!": Resavoring *Cannibal Holocaust* as a Mockumentary", *Invisible Culture* 7 (2004).
- Jameson, Fredric. "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject", *Yale French Studies* 55/56 (1977), 338–395.
- Jameson, Fredric. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (London: Verso, 2002).
- Jane, Ian. "God Created Man, William Margold Created Himself: An Interview

BIBLIOGRAFI

- With The Renaissance Man Of Porn”, Rock! Shock! Pop! 25/4 2011, <http://www.rockshockpop.com/forums/content.php?1382-God-Created-Man-William-Margold-Created-Himself>.
- Jenkins, Henry. *The Wow Climax: Tracing the Emotional Impact of Popular Culture* (New York: New York UP, 2007).
- Johansson, Anders. *Göra ont: Litterär metafysik* (Göteborg: Glänta produktion, 2010).
- Johansson, Eva. ”Isande skräckhistoria med vampyrer i förorten”, *Svenska dagbladet* 30/8 2004.
- Johansson, Christer. *Mimetiskt syskonskap. En representationsestetisk undersökning av relationen fiktionsprosa – fiktionsfilm* (Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008).
- Johnson, Eithne, och Eric Schaefer. ”Soft Core/Hard Gore: Snuff as a Crisis in Meaning” *Journal of Film and Video* 45.2/3 (1993): 40–59.
- Kael, Pauline. ”Stanley Strangelove”, *The New Yorker*, January 1972.
- Kappeler, Susanne. *The Pornography of Representation* (Cambridge: Polity Press, 1986).
- Kavash, Samira. ”Terrorists and Vampires: Fanon’s Spectral Violence of Decolonization”, i Anthony C. Alessandrini (red.), *Frantz Fanon: Critical Perspectives* (London: Routledge, 1999), 235–257.
- Kendrick, Walter. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture* (New York: Viking, 1987).
- Kerekes, David, och David Slater. *Killing for Culture: An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff* (London: Creation, 1994).
- Kerekes, David, och David Slater, *See No Evil: Banned Films and Video Controversy* (Manchester: Critical Vision, 2000).
- Keslowitz, Steven. ”The Trial of Jack Bauer: The Televised Trial of America’s Favorite Fictional Hero and Its Influence on the Current Debate on Torture”, *Cardozo Law Review* 31.4 (2010), 1125–32.
- Khanna, Ranjana. ”From Rue Morgue to Rue des Iris”, *Screen* 48.2 (2007): 237–244.
- King, Geoff. ”’Killingly Funny’: Mixing Modalities in New Hollywood’s Comedy-with-violence”, *New Hollywood Violence*, red. Steven Jay Schneider (Manchester: Manchester UP, 2004), 126–143.
- Kipnis, Laura. *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America* (New York: Grove Press, 1996).
- Kittler, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800/1900* (Munich: Fink, 1985).
- Kottler, Jeffrey A. *The Lust for Blood: Why We Are Fascinated by Death, Murder, Horror, and Violence* (Amherst: Prometheus, 2011).
- Kovács, András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* (Chicago: University of Chicago Press 2007).

- Ladenson, Elisabeth. *Dirt for Art's Sake: Books on Trial from Madame Bovary to Lolita* (Ithaca: Cornell UP, 2007).
- Lagercrantz, Richard. (red.), *Kontroll, granskning och censur av film: en nordisk inventering (med utblickar även mot andra länder)* (Stockholm: Vårdsskildringsrådet, 1993).
- Lagerroth, Ulla Britta. "Modernism och interartiell självreflexion. Skiss till ett forskningsfält", *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, red. Lars Elleström, Peter Luthersson, Anders Mortensen (Lund: Lund UP, 1994), 247-268.
- Lamont, Michèle, och Marcel Fournier (red.). *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).
- Lane, Christopher. "The Novel as Immoral, Anti-social Force", i *The Cambridge History of the English Novel*, red. Robert L. Caserio och Clement Hawes (Cambridge: Cambridge UP, 2011).
- Laplanche, Jean, och Jean-Bertrand Pontalis. "Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme", *Les Temps modernes* 215 (1964): 1833-1868.
- Laqueur, Thomas. *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation* (New York: Zone Books, 2003).
- Lasswell, Harold Dwight. *Propaganda Technique in the World War* (New York: Peter Smith, 1927).
- Lattman, Peter. "Justice Scalia Hearts Jack Bauer", *The Wall Street Journal Law Blog* 20/6 2007.
- Lee, Kalliope. "How Obscene! How James Joyce Told the Difference Between Art and Porn", *Huffington Post* 14/6 2013.
- Leffler, Yvonne. *Horror as Pleasure: The Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm: Almqvist och Wiksell International, 2000).
- Lehman, Peter. "8 mm: Will the real Machine please stand up?" *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 43 (2000): 16-20.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, öv. Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne UP, 1969 [1961]).
- Levine, Lawrence V. *Highbrow-Lowbrow: Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge: Harvard UP, 1990).
- Lindqvist, John Ajvide. *Låt den rätte komma in* (Stockholm: Ordfront, 2004).
- Lindqvist, John Ajvide. *Lilla stjärna* (Stockholm: Ordfront, 2010).
- Lynch, Jay. "The Facts about the Snuff-Film Rumors". *Oui* 7 (July 1976): 69-70, 86, 117-118.
- MacKinnon, Catherine. *Only Words* (Cambridge: Harvard UP, 1993).
- Maes, Hans, och Jerrold Levinson (red.). *Art and Pornography: Philosophical Essays*, (Oxford: Oxford UP, 2012).

BIBLIOGRAFI

- magGot, Jesus. "Jesus Interviews Lucifer Valentine", *Maggot Films* 7/10 2010, <http://maggotfilms.com/2010/10/07/jesus-interviews-lucifer-valentine/>.
- Mandel, Naomi. "Right Here in Nowheres: *American Psycho* and Violence's Critique", i *Novels of the Contemporary Extreme*, red. Alain Philippe Durand och Naomi Mandel (New York: Continuum, 2006), 22–33.
- Marcus, Steven. *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, 2nd ed. (New York: New American Library, 1974 [1966]).
- Marx, Karl, och Friedrich Engels. *Kommunistiska manifestet* [1848], öv. ej angivnen, (Linköping: Nixon, 2004).
- Mayer, Jane. "Whatever It Takes: The Politics of the Man behind '24'", *The New Yorker* 19/2 2007.
- McKee, Alan. (red.), *Beautiful Objects in Popular Culture* (Oxford: Blackwell, 2007).
- Morawski, Stefan. "Art and Obscenity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26.2 (1967): 193–207.
- Morgan, Michael. *George Gerbner: A Critical Introduction to Media and Communication Theory* (New York: Peter Lang, 2012).
- Morton, Timothy. *The Ecological Thought* (Cambridge: Harvard UP, 2010).
- Nagib, Lúcia. *World Cinema and the Ethics of Realism* (London: Continuum, 2011).
- Neale, Steve. "Art Cinema As Institution", *Screen* 22.1 (1981): 11–39.
- Ning, Ma. "Rules of the Forbidden Game: Violence in Contemporary Chinese Cinema", *New Cinemas: Journal of Contemporary film* 8.3 (2011): 169–177.
- North, Anna. "In defense of lady-terrorizing horror movies", *Jezebel* 27/8-2010.
- Nyberg, Amy Kiste. *Seal of Approval: The History of the Comics Code* (Jackson: UP of Mississippi, 1998).
- Olsson, Andreas, Predrag Petrovic, och Martin Ingvar. "Våldsamma datorspel kan visst påverka ungas hjärnor", *DN* 12/1 2012.
- Ohlsson, Anders. *Läst genom kameran. Studier i filmiserad svensk roman* (Nora: Nya Doxa 1998).
- Palmer, Jerry. *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre* (London: Edward Arnold, 1978).
- Paul, William. *Laughing, Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy* (New York: Columbia UP, 1994).
- Peary, Gerald. "Woman in Porn: How Young Roberta Findlay Grew Up and Made SNUFF", *Take One* 6.10 (1978): 28–32.
- Penny, Laurie. *Meat Market: Female Flesh under Capitalism* (Winchester: Zero, 2011).
- Persson, Magnus. *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen* (Lund: Studentlitteratur, 2007).
- Persson, Magnus. "Ultravåldet går för långt", *Svenska Dagbladet* 18/5 2010.

- Persson, Magnus. *Den goda boken. Samtida föreställningar om litteratur och läsning*, (Lund: Studentlitteratur, 2012).
- Peterson, Richard A., och Roger M. Kern. "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore", *American Sociological Review* 61.5 (October 1996): 900–907.
- Petrovic, Predrag, Andreas Olsson, Henrik Larsson, och Martin Ingvar. "Dataspelsvåld minskar ungas förmåga till empati" DN 18/12-2010, http://www.dn.se/debatt/dataspelsvald-minskar-ungas-formaga-till-empati/#Scen_1.
- Pinker, Steven. *The Better Angels of Our Nature: A History of Violence and Humanity* (London: Penguin, 2011).
- Pisters, Patricia, *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory* (Stanford: Stanford UP 2003).
- Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition", *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*, 28.4 (April, 1846): 163–167.
- Pollard, Tom. *Sex and Violence: The Hollywood Censorship Wars* (Boulder: Paradigm, 2009).
- Power, Nina. *Den endimensionella kvinnan* [2009], öv. Johannes Björk (Hägersten: Tankekraft, 2011).
- Primavera, Louis H., och William G. Herron, "The Effect of Viewing Television Violence on Aggression", *International Journal of Instructional Media* 23. 2 (1996): 137–150.
- Prince, Stephen. *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema 1930–1968* (New Brunswick: Rutgers UP, 2003).
- Puig, Claudia. "Also in Theaters: 'Funny Games,' 'Sleepwalking,' 'Doomsday'", *USA Today* 14/3 2008, http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/reviews/2008-03-13-also-opening_N.htm.
- Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day Vol I* (London: Longman, 1996).
- Radcliffe, Anne. "On the Supernatural in Poetry", *New Monthly Magazine* 16.1 (1826): 142–152.
- Rainer, Peter. "Back to the Sawing Board: Did Michael Haneke Really Need to Remake His Excruciation 'Funny Games' in English?", *Los Angeles Times* 14/3 2008, <http://articles.latimes.com/2008/mar/14/entertainment/et-games14>.
- Rancière, Jacques. *Film Fables* (New York: Berg, 2006).
- Randall, Richard S. *Censorship of the Movies: The Social and Political Control of a Mass Medium* (Madison: University of Wisconsin Press, 1968).
- Rich, Katey. "Interview: *Funny Games* Director Michael Haneke", *Cinema Blend* 12/3 2008, <http://www.cinemablend.com/new/Interview-Funny-Games-Director-Michael-Haneke-8141.html>.
- Roberts, M. J. D. *Making English Morals: Voluntary Association and Moral Reform in England, 1787–1886* (Cambridge: Cambridge UP, 2004).

BIBLIOGRAFI

- Robertson, James C. *The Hidden Cinema: British Film Censorship in Action, 1913–1975* (London: Routledge, 1989).
- Rodowick, D. N. *Reading the Figural: Philosophy after the New Media* (Durham: Duke UP, 2001).
- Rubin, Joan Shelley. *The Making of Middle-Brow Culture* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992).
- Rönnberg, Margaretha. *Moralbilder: Om medieetik, våld och debattporr* (Uppsala: Filmförlaget, 1998).
- Sanders, Ed. *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion* (Panther: Frogmore, 1972).
- Schlosser, Eric. *Reefer Madness: And Other Tales from the American Underground*, andra utg. (London: Penguin Books, 2004 [2003]).
- Scholtes, Peter S. "Devil in the Flesh", *City Pages* 14/1 1998.
- Scruton, Roger. "Flykten från skönheten", *Axess magasin* 7 (2008).
- Scruton, Roger. *Beauty* (Oxford: Oxford UP, 2009).
- Scruton, Roger. "Beauty and Desecration", *City Journal* 19.2 (2009).
- Seltzer, Mark. *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture* (New York: Routledge, 1998).
- Shaviro, Steven. *Post-Cinematic Affect* (Winchester: Zero, 2010).
- Shohat, Ella och Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (London: Routledge, 1994).
- Sigel, Lisa Z. *Governing Pleasures: Pornography and Social Change in England, 1815–1914* (New Brunswick: Rutgers UP, 2002).
- Silverman, Max. "The Empire Looks Back", *Screen* 48.2 (2007): 245–249.
- Simpson, Philip L. *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction* (Carbondale: Southern Illinois UP, 2000).
- Sjögren, Olle. *Inte riktigt lagom? Om "extremvåld", filmcensur och Subkultur* (Uppsala: Filmförlaget, 1993).
- Sjögren, Olle. "Konsten att inte blunda för våldet", i Cecilia von Feilitzen, Michael Forsman och Keith Roe (red.). *Våld från alla håll: Forskningsperspektiv på våld i rörliga bilder* (Stockholm: Symposium, 1993).
- Sjögren, Olle. *Röda berg och gula floder: En invigning i den kinesiska filmkretsen* (Göteborg: Optimal Press, 2007).
- Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* (New York: Vintage, 1994 [1975]).
- Smith, Jack. "Snuff Myth: The Bloody Truth about On-Screen Sex Slayings", *Escapade* 8 (1982), 22–25, samt 92–94.
- Spiegel, Alan. *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel* (Charlottesville: UP of Virginia, 1976).
- Staiger, Janet. "The Cultural Productions of *A Clockwork Orange*", i *Perverse*

- Spectators: The Practices of Film Reception* (New York: New York UP, 2000), 93–124.
- Stine, Scott Aaron. "The Snuff Film: The Making of an Urban Legend", *Skeptical Inquirer* 23.3 (1999): 29–33.
- Teo, Stephen. *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2009).
- Thente, Jonas. "John Ajvide Lindqvist: 'Lilla stjärna'", *Dagens nyheter* 18/5 2010.
- Thompson, Ben (red.). *Ban This Filth! Letters from the Mary Whitehouse Archive* (London: Faber and Faber, 2012).
- Tilley, Carol L. "Seducing the Innocent: Fredric Wertham and the Falsifications That Helped Condemn Comics", *Information och Culture* 47.4 (2012): 383–413.
- Torres, Pamela. "An Interview with Lucifer Valentine", *Punk Globe*, <http://www.punkglobe.com/lucifervalentineinterview1110.html>.
- Trend, David. *The Myth of Media Violence: A Critical Introduction* (Malden: Blackwell, 2007), 43.
- Twitchell, James B. *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror* (New York: Oxford UP, 1985).
- Tzialiaz, Evangelos. "Torture Porn and Surveillance Culture", *Jump Cut* 52 (2010).
- Törnvall, Anders. "Aggression skapas av våldsamma datorspel", *Corren* 19/1 2012.
- Uhlmann, Eric, och Jane Swanson, "Exposure to Violent Video Games Increases Automatic Aggressiveness", *Journal of Adolescence* 27 (2004): 41–52.
- Ullén, Magnus. *Bara för dig: pornografi, konsumtion, berättande* (Stockholm: Vertigo, 2009).
- Ullén, Magnus. "The Excess of Porn: Response to Julian Hanich", *Jump Cut* 53 (2011).
- van Ooijen, Erik. "Cinematic shots and cuts: on the ethics and semiotics of real violence in film fiction", *Journal of Aesthetics och Culture* 3 (2011).
- Verdinelli, Cecilia. "John Ajvide Lindqvist. Lilla stjärna", *Göteborgsposten* 18/5 2010.
- von Feilitzen, Cecilia, Michael Forsman och Keith Roe (red.). *Våld från alla håll: forskningsperspektiv på våld i rörliga bilder* (Stockholm: Symposion, 1993).
- Walker, Beverly. "From Novel to Film: Kubrick's *A Clockwork Orange*". *Women and Film* 2 (1972): 4–10.
- Wallace, David Foster. "Big Red Son" [1998], *Consider the Lobster and Other Essays* (New York: Little, Brown, 2005).
- Wayne, Mike. *Political Film: The Dialectics of Third Cinema* (London: Pluto Press, 2001).
- Weithz, Jesper. "Skräckmästaren", *Flamman* 19/6 2008.
- Wertham, Fredric. *The Show of Violence* (Garden City: Doubleday och Co., 1949).

BIBLIOGRAFI

- Wertham, Fredric. *Seduction of the Innocent* (New York: Rinehart, 1954).
- Wijkmark, Sofia. "Naturen och det kusliga. Nedslag i samtida svensk skönlitteratur", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1 (2012): 5–13.
- Williams, Linda. *Hardcore: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, andra utökade upplagan (Berkeley: University of California Press, 1999 [1989]).
- Wright, Evan. "Maxed Out", *Salon* 18/1 2000.
- Wright, Evan. "Scenes from My Life in Porn" [2000], *Hella Nation: In Search of the Lost Tribes of America*, (London: Bantam, 2009).
- Zillman, Dolf, och Peter Vorderer (red.). *Media Entertainment: The Psychology of Its Appeal* (New York: Routledge, 2000)
- Žižek, Slavoj. *Violence* (New York: Picador, 2008).

För onlineintervjuer utan upphovsperson, se slutnoterna till respektive kapitel.

Filmografi

- Ace in the Hole*. Billy Wilder, 1951. USA
Baise-moi. Virginie Despentes och Coralie Trinh Thi, 2000. Frankrike
Boogie Nights. Paul Thomas Anderson, 1997. USA
Cabin Fever. Eli Roth, 2002. USA
Cannibal Ferox. Umberto Lenzi, 1981. Italien
Cannibal Holocaust. Ruggero Deodato, 1980. Italien
Carrie. Brian de Palma, 1976. USA
Clockwork Orange, A. Stanley Kubrick, 1971. Storbritannien, USA
Curse of the Golden Flower/Man cheng jin dai huang jin jia. Zhang Yimou, 2006.
Kina
De dödas vän/ Antonio das Mortes. Glauber Rocha, 1969. Brasilien
Dead or Alive: Hanzaisha. Miike Takashi, 1999. Japan
Dead or Alive 2: Tōbōsha. Miike Takashi, 2000. Japan
Dead or Alive 3: Final. Miike Takashi, 2002. Japan
Deep Throat. Gerard Damiano, 1972. USA
Den Andalusiska hunden/Un Chien Andalou. Luis Buñuel, 1929. Frankrike
Der Todesking. Jörg Buttgereit, 1989. Västtyskland
Descent, The. Neill Marshall, 2005. Storbritannien
Devil's Experiment. Satoru Ogura, 1985. Japan
Dolt hot/Caché. Michael Haneke, 2005. Frankrike
Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Rouben Mamoulian. 1931. USA
Driller Killer, The. Abel Ferrara. 1979. USA
Eaten Alive. Tobe Hooper, 1977. USA
8 mm. Joel Schumacher, 1999. USA
Emanuelle in America. Joe D'Amato. 1977. Italien
Exorcist, The. William Friedkin, 1973. USA
Extreme Schoolgirls 11. Max Hardcore, 2005. USA
Five Star Final. Mervyn LeRoy, 1931. USA
Flower of Flesh and Blood. Hideshi Hino, 1985. Japan
Funny Games. Michael Haneke, 1997. Österrike
Funny Games. Michael Haneke, 2007. USA, Frankrike, Storbritannien, Österrike, Tyskland, Italien

FILMOGRAFI

- Förbrytararmén/L'armée du crime*. Robert Guédiguian, 2009. Frankrike
Great American Snuff Film, The. Sean Tretta, 2003. USA
Grotesque/Gurotesuku. Kôji Shiraishi, 2009. Japan
Halloween. John Carpenter, 1978. USA
Hardcore. Paul Schrader, 1978. USA
Hardcore. Stephen Walker, 2001. Storbritannien
Henry, Portrait of a Serial Killer. John McNaughton, 1986. USA
Hero/Ying Xiong. Zhang Yimou, 2002. Kina
Hostel. Eli Roth, 2005. USA
House of Flying Daggers/Shi mian mai fu. Zhang Yimou, 2004. Kina
How to Kill a Judge. Damiono Damiani, 1974. Italien
Hämnnarens resal/Boksuneun nau'i geot. Park Chan-wook, 2002. Sydkorea
Hämndens ängel/Ms. 45. Abel Ferrara, 1981. USA
I'm Not There. Todd Haynes, 2007. USA
I Spit on Your Grave. Meir Zarchi, 1978. USA
Ichi the Killer/Koroshiya 1. Miike Takashi, 2001. Japan
Infernal Affairs/Mou gan dou. Andrew Lau och Alan Mak, 2002. Japan
Infernal affairs 2/Mou gaan dou 2. Andrew Lau och Alan Mak, 2003. Japan
Infernal affairs 3/Mou gaan dou 3: Jung gik mou gaan. Andrew Lau och Alan Mak, 2003. Japan
Inland Empire. David Lynch, 2006. Frankrike, Polen, USA
Inside Deep Throat. Fenton Bailey och Randy Barbato, 2005. USA
Isle, The – Fruktans ö/Seom. Kim Ki-Duk, 2000. Sydkorea
Kejsaren och mördaren/Jing ke ci Qin Wang. Chen Kaige, 1998. Kina
La nuit de la vérité. Fanta Régina Nacro, 2004. Burkina Faso
Lady Vengeance/Chinjeolhan geumjassi. Park Cahn-wook, 2005. Sydkorea
Leva i paradiset/Vivre au paradis. Bourlem Goerdjou, 1998. Frankrike
Last House On Dead End Street. Roger Watkins, 1977. USA
Let Me In. Matt Reeves, 2010. USA
Låt den rätte komma in. Tomas Alfredsson, 2008. Sverige
Man from Deep River/Il paese del sesso selvaggio. Umberto Lenzi, 1972. Italien
Man Bites Dog/C'est arrivé près de chez vous. Rémy Belvaux, André Bonzel och Benoît Poelvoorde, 1992. Belgien.
Maniac. William Lustig, 1980. USA
Max Faktor 15. Max Hardcore, 2005. USA
Meet John Doe. Frank Capra, 1941. USA
Mot väggen/Gegen die Wand. Fatih Akin, 2004. Tyskland
My Little Eye. Marc Evans, 2002. Storbritannien
Natural Born Killers. Oliver Stone, 1994. USA
Network. Sidney Lumet, 1976. USA

Nightmare on Elm Street, A. Wes Craven, 1984. USA
Nothing Sacred. William Wellman, 1937. USA
Nymphomaniac. Lars von Trier, 2014. Danmark, Belgien, Frankrike, Tyskland
Oldboy – hämnaden/Oldeuboi. Park Chan-wook, 2003. Sydkorea
Palindromes. Todd Solondz, 2004. USA
Peeping Tom. Michael Powell, 1960. Storbritannien
Profeten/Un prophète. Jacques Audiard, 2009. Frankrike
Psycho. Alfred Hitchcock, 1960. USA
Rampage. Uwe Boll, 2009. USA, Kanada, Tyskland
ReGOREgitated Sacrifice. Lucifer Valentine, 2008. USA
Sacrifice/Zhao shi gu er. Chen Kaige, 2010. Kina
Sarraounia. Med Hondo, 1986. Mauretanien
Scary Movie. Keenen Ivory Wayans, 2000. USA
Scream. Wes Craven, 1996. USA.
Serbian Film, A. Srdjan Spasojevic, 2010. Serbien
Sinister. Scott Derrickson, 2012. USA, Storbritannien
Slaget om Alger/La battaglia di Algeri. Gillo Pontecorvo, 1966. Algeriet, Italien
Slaughtered Vomit Dolls. Lucifer Valentine, 2006. USA
Slow Torture Puke Chamber. Lucifer Valentine, 2010. USA
Snuff. Michael Findlay, 1976. USA
Snuff: A Documentary About Killing On Film. Paul von Soetzel, 2008. USA
Snuff-Movie. Bernard Rose, 2005. Storbritannien, USA, Rumänien.
Special Effects. Larry Cohen, 1984. USA
Tesis. Alejandro Amenábar, 1996. Spanien
Texas Chainsaw Massacre, The. Tobe Hooper, 1974. USA
2001: A Space Odyssey. Stanley Kubrick, 1969. USA, Storbritannien
Utanför lagen/Hors la loi. Rachid Bouchareb, 2010. Frankrike
Vacancy. Nimród Antal, 2007. USA
Videodrome. David Cronenberg, 1982. Kanada

För enkelhetens skull listas filmerna företrädesvis med svensk titel, men inget försök att systematisera bruket av filmtitlar har gjorts i denna bok.



Namnregister

- Abel, Marco, 50
Abkarian, Simon, 63
Akin, Fatih, 67, 69
Alfredsson, Tomas, 105
Allen, Robert, 47
Alessandrini, Anthony, 76
Amenábar, Alejandro, 192–93, 198
Amis, Martin, 138, 163
Anderberg, Bengt, 163
Anderson, Craig, 16
Anderson, Paul Thomas, 146, 178
Antal, Nimród, 192
Arestrup, Niels, 65
Armes, Roy, 76
Arnberg, Klara, 16–17, 46–47
Arnold, Matthew, 185–86, 197
Ashbee, Henry Spencer, 181
Audiard, Jacques, 64
Auerbach, Erich, 183–84
Austen, Jane, 111
Austin, Bruce, 46
Austin, Guy, 76
Auteuil, Daniel, 61
- Bailey, Fenton, 201
Balzac, Honoré de, 183
Bancel, Nicolas, 76
Barbato, Randy, 201
Barker, Martin, 16, 48
Barthes, Roland, 48, 100, 104, 137–39, 151, 163–64, 199
Batailles, Georges, 38, 156
- Baudelaire, Charles, 183–85, 193, 196, 200
Baumann, Shyon, 200
Beaty, Bart, 46
Beau, Clayra, 146–47, 151, 165
Beethoven, Ludwig van, 19, 22
Beisel, Nicola, 45
Benichou, Maurice, 61
Berg, Aase, 112–13, 132
Beugnet, Martine, 76
Blanchard, Pascal, 76
Blomdahl, Magnus, 158, 166
Boccaccio, Giovanni, 26
Boëthius, Ulf, 36, 46–48, 200
Boll, Uwe, 89
Bolter, Jay David, 47, 118–19, 132
Botticelli, Sandro, 195
Bouajila, Sami, 62
Bouchareb, Rachid, 62
Bourdieu, Pierre, 37, 47, 199
Boyle, Karen, 164
Breillat, Catherine, 52
Breslin, Susannah, 142, 164
Brodén, Daniel, 133
Brooks, Peter, 114, 132
Brottman, Mikita, 201
Bruhn, Jörgen, 120, 133
Brusio, Vince, 104
Buchanan, Paul, 45
Bugge, Christan, 45
Buñuel, Luis, 156
Burfoot, Annette, 198

NAMNREGISTER

- Burgess, Anthony, 19
Burgess, Jackson, 20–21, 45
Burgin, Victor, 198
Burke, Edmund, 108
Burke, Kenneth, 35, 47
Burton, Richard, 181
- Cage, Nicholas, 177
Capra, Frank, 187
Carey, John, 200
Carlson, Terence, 76
Carlsson, Ulla, 16, 48
Carmen, Ira, 45
Carpenter, John, 105
Carter, Cynthia, 81, 94, 103–4, 118,
132–33
Caserio, Robert, 47
Cawelti, John, 47
Celik, Ipek, 76
Chanan, Michael, 76
Chen, Kaige, 70
Cheney, Dick, 87
Chesterton, Gilbert Keith, 26, 46
Choe, Steve, 72, 77
Choi, Min-sik, 71
Christofferson, Jan, 16
Clover, Carol, 125, 131, 133, 198
Cohen, Keith, 133
Comstock, Anthony, 25–26, 45
Cousins, Mark, 76
Craven, Wes, 105
Creed, Barbara, 198
Cumberbatch, Guy, 48
- Dagerlind, Mats, 41, 48
Dahl, Peter, 186
Dahlström, Magnus, 112, 132
Dalí, Salvador, 156
Dalquist, Ulf, 16
D'Amato, Joe, 175–76
- Damiani, Damiano, 189–90
Danielsson, Jonas, 132, 198, 201
Debbouze, Jamel, 62
Defoe, Daniel, 31
DeJean, Joan, 45
Deleuze, Gilles, 50–51, 75, 138, 142,
159, 163–64, 166
Deodato, Ruggero, 189–90
DePaulo, Bella, 104
Derrickson, Scott, 198
Denis, Claire, 52
Despentes, Virginie, 68
Dines, Gail, 139, 148, 164–65
Donald, James, 198
Dovey, Lindiwe, 57, 76
Duchamp, Marcel, 38
Dumont, Bruno, 52
Durand, Alain-Philippe, 47, 132
Durmelat, Sylvie, 76
Dutton, Richard, 45
Dworkin, Andrea, 190, 201
Dyer, Richard, 47
- Edelstein, David, 99, 104
Edenborg, Carl-Michael, 139, 154–55,
164, 166
Edison, Thomas, 26
Egan, Kate, 48
Eleftheriotis, Dimitris, 75
Elkins, James, 137, 163
Elleström, Lars, 133
Ellis, Bret Easton, 112
Emerson, Jim, 98, 104
Enck, Erick, 39
Engels, Friedrich, 165
Esslin, Martin, 8, 16
Evans, Marc, 192
Ezra, Elisabeth, 76
- Fanon, Frantz, 53–55, 57, 75–76

- Federman, Joel, 103
 Ferarra, Abel, 68, 116, 125
 Ferguson, Christopher, 16
 Findlay, Michael, 170, 173–74
 Findlay, Roberta, 170, 173–74, 198
 Finnegan, Patrick, 86
 Fischer, Otto, 199
 Flaubert, Gustave, 183–85
 Foerstel, Herbert, 45, 46
 Ford, Hamish, 62, 76
 Fornäs, Johan, 46, 48, 200
 Forsman, Michael, 47, 75
 Foucault, Michel, 24, 45
 Fournier, Marcel, 200
 Freedman, Jonathan, 16, 48
 Friedkin, William, 156
 Front, Eminence, 165
- Gans, Herbert, 199
 Gauntlett, David, 16, 33, 48
 Gemser, Laura, 175
 Genette, Gérard, 121, 133
 Gerbner, George, 79, 103
 Gitlin, Todd, 48
 Glans, Kay, 112–13, 132
 Goerdjou, Boerlem, 60
 Gorer, Geoffrey, 48
 Grant, Barry Keith, 132
 Grieveson, Lee, 45
 Grodal, Torben, 74, 77
 Grusin, Richard, 47, 118–19, 132
 Guattari, Félix, 138, 142, 163–64
 Guédiguian, Robert, 63–64
 Gustafsson, Tommy, 16–17, 46–47
- Hadjadj, Brahim, 54
 Hadju, David, 46
 Haggerty, George, 131
 Hagin, Boaz, 187–88, 191, 201
 Hake, Sabine, 77
- Hall, Michael, 95
 Haneke, Michael, 61, 76, 80, 97–99,
 101, 104
 Hansen-Miller, David, 75
 Hardcore, Max, 136, 139–145, 147, 153,
 155, 158, 161–62, 164–65
 Hargreaves, Alec, 76
 Harrow, Kenneth, 60, 76
 Harström, Björn, 31–32, 46–47
 Hawes, Clement, 47
 Hawkins, Joan, 17, 48
 Haynes, Mark, 102
 Haynes, Todd, 157
 Heller-Nichols, Alexandra, 199
 Herron, William, 47
 Higbee, Will, 76
 Hills, Matt, 131
 Hilton, Johan, 108, 131
 Hino, Hideshi, 156
 Hitchcock, Alfred, 17, 105
 Hodge, Robert, 132
 Hoffman, David, 164
 Hondo, Med, 57–59
 Hooper, Tobe, 31, 34, 157
 Horeck, Tanya, 52, 75
 House, Jim, 76
 Howard, Douglas, 104
 Howitt, Dennis, 48
 Huber, Adam, 39
 Huesmann, L. R., 47
 Huxley, Aldous, 26
 Huysen, Andreas, 37, 48
- Ingraham, Laura, 86
- Jacobsson, Andreas, 11–12, 49, 75,
 123, 133
 Jackson, Neil, 170, 198
 Jauregui, Carolina Gabriela, 201
 Jameson, Fredric, 199

NAMNREGISTER

- Jane, Ian, 164
Jenkins, Henry, 47
Johansson, Anders, 111, 131
Johansson, Eva, 106–109, 131
Johansson, Christer, 133
Johnson, Eithne, 198–99
Johnson, Randal, 76
Johnson, Samuel, 31–32
Joyce, James, 183, 186, 200
- Kael, Pauline, 22, 45
Kaplan, Cara, 198
Kappeler, Susanne, 198
Kavash, Samira, 76
Keïta, Aï, 58
Kekilli, Sibel, 66
Kelly, Gene, 44
Kendall, Tina, 52, 75
Kendrick, Walter, 45, 181, 183, 200
Kerekes, David, 198, 199
Kern, Roger, 200
Keslowitz, Steven, 87, 104
Khanna, Ranjana, 76
Kilburn, John, 16
Kim, Ki-Duk, 70
King, Geoff, 115, 132
King, Stephen, 110
Kipnis, Laura, 180, 200
Kittler, Friedrich, 47
Kottler, Jeffrey, 81, 103
Kovács, András Bálint, 75
Kubrick, Stanley, 19–22, 43, 45, 99
- Ladenson, Elisabeth, 48, 200
Lagercrantz, Richard, 46
Lagerroth, Ulla Britta, 133
Lamont, Michèle, 200
Lane, Christopher, 47
Laplanche, Jean, 198
Laqueur, Thomas, 46, 132
- Larsson, Henrik, 16
Larsson, Stig, 112, 132
Lasswell, Harold Dwight, 33, 47
Lattman, Peter, 104
LaVey, Ameara, 154–55, 158–59
Lawrence, D. H., 186
Laxton, Edward, 21
Lee, Kalliope, 200
Lee, Yeong-ae, 71
Leffler, Yvonne, 131–32
Lehman, Peter, 178, 199
Lemaire, Sandrine, 76
Lenzi, Umberto, 39
LeRoy, Mervyn, 187
Levinas, Emmanuel, 139, 144, 153,
164–66
Levine, Lawrence, 199
Levinson, Jerrold, 198
Lewis, Matthew, 111
Likens, Hope, 155, 158–60
Lindqvist, John Ajvide, 13, 105–32
Lindsay, Jeff, 80, 90–91, 95, 103–4
Lord, Susan, 198
Lumet, Sidney, 188, 190
Lustig, William, 126
Luthersson, Peter, 133
Lynch, David, 156
Lynch, Jay, 198–99
- Ma, Ning, 77
MacKinnon, Catherine, 190, 201
MacMaster, Neil, 76
Maes, Hans, 198
Mamami, Abdoulaye, 57
Mamoulian, Rouben, 95
Mandel, Naomi, 47, 132
Manson, Charles, 174, 199
Marcus, Steven, 38, 48
Margold, William, 140, 164
Marshall, Neill, 167

Martinez, Fele, 192
 Marx, Karl, 165
 Mayer, Jane, 83, 103
 McKee, Alan, 47
 Meinhof, Ulrike, 116
 Mennel, Barbara, 77
 Miike, Takashi, 70
 Milo, Jean-Roger, 58
 Morawski, Stefan, 200
 Morgan, Michael, 103
 Mortensen, Anders, 133
 Morton, Timothy, 153, 166

Nacro, Fanta Régina, 57, 60
 Nagib, Lúcia, 50–51, 70
 Neale, Steve, 75
 Nero, Franco, 189
 Noé, Gaspar, 52
 Noheden, Kristoffer, 133
 Noriega, Eduardo, 192
 North, Anna, 167, 198
 Nyberg, Amy Kiste, 46

Obama, Barack, 87
 Ogura, Satoru, 156
 Ohlsson, Anders, 132–33
 Olsson, Anders, 120
 Olsson, Andreas, 16
 Ovidius Naso, Publius, 182

Palmer, James, 20–21
 Palmer, Jerry, 47
 Park, Chan-wook, 70–71, 77
 Paul, William, 132
 Peary, Gerald, 198
 Peckinpah, Sam, 75
 Penny, Laurie, 138, 163
 Persson, Magnus, 108–11, 131, 200
 Peterson, Richard, 200
 Petley, Julian, 16

Petrovic, Predrag, 16
 Pinker, Steven, 79, 103
 Pisters, Patricia, 75
 Poe, Edgar Allan, 13–14, 17, 40, 113–
 14, 128, 132, 167–68, 198
 Pollard, Tom, 46, 199
 Pontalis, Jean-Bertrand, 198
 Pontecorvo, Gillo, 50, 53
 Potter, James, 81
 Powell, Michael, 179
 Power, Nina, 138, 163
 Primavera, Louis, 47
 Prince, Stephen, 75
 Puig, Claudia, 98, 104
 Punter, David, 131

Rabelais, François, 26
 Radcliffe, Anne, 107–8, 131
 Rahim, Tahar, 65
 Rainer, Peter, 99, 104
 Rancière, Jacques, 51, 75
 Randall, Richard, 45
 Réage, Pauline, 38
 Reeves, Matt, 105
 Reimer, Bo, 46
 Remarque, Erich Maria, 26
 Rich, Katey, 104
 Roberts, M. J. D., 45
 Robertson, James, 46
 Rocha, Glauber, 55–56, 76
 Rodowick, D. N., 51, 75
 Roe, Keith, 47, 75
 Rose, Bernard, 192
 Rosenberg, Bernard, 29, 46
 Rossini, Gioacchino, 44
 Roth, Eli, 98, 179
 Rousseau, Jean-Jacques, 182
 Rubin, Joan Shelley, 200
 Rydberg, Carina, 112, 132
 Rönnberg, Margaretha, 75

NAMNREGISTER

- Sanders, Ed, 174, 199
Scott, George, 176
Schaefer, Eric, 198–199
Schlosser, Eric, 140, 164
Schneider, Steven Jay, 132
Scholtes, Peter, 164
Schrader, Paul, 176
Schumacher, Joel, 177
Scruton, Roger, 48, 181, 198, 200
Seltzer, Mark, 96, 104
Shackleton, Allan, 174–75, 190, 192
Shaviro, Steven, 154, 166
Shiraishi, Kôji, 150
Shohat, Ella, 76
Sigel, Lisa, 200
Sillars, Jane, 76
Silverman, Max, 76
Simpson, Philip, 94–96, 104
Sjögren, Olle, 75, 77
Sklar, Robert, 46
Skywalker, Duke, 136, 145–153, 155,
158–162, 165
Slater, David, 198–199
Smith, Beau, 103
Smith, Jack, 198
Solondz, Todd, 157
Spacek, Sissy, 110
Spasojevic, Srđan, 79, 179
Spiegel, Alan, 133
Staiger, Janet, 45
Stam, Robert, 56, 76,
Stine, Scott Aaron, 198–199
Stone, Oliver, 99
Stormare, Peter, 178
Surnow, Joel, 82, 85–86
Swamy, Vinay, 76
Swanson, Jane, 47

Tate, Sharon, 173
Teo, Stephen, 77

Thente, Jonas, 109, 131–32
Thompson, Ben, 45
Thompson, Linda, 206
Tilley, Carol, 46
To, Johnnie, 70
Torrent, Ana, 192
Torres, Pamela, 166
Trend, David, 103
Tretta, Sean, 198
Trinh Thi, Coralie, 68
Tripp, David, 132
Twitchell, James, 132
Tzialiaz, Evangelos, 48
Törnvall, Anders, 31, 47

Uhlmann, Eric, 47
Ullén, Magnus, 11, 47–48, 138, 163,
167
Ünel, Birol, 67

Valentine, Lucifer, 136, 154–62, 166
van Ooijen, Erik, 10, 13, 48, 166, 168
Vaughn, J. C., 103
Verdinelli, Cecilia, 109–111, 118, 128,
131–32
Voltaire, François–Marie Arouet, 26
von Feilitzen, Cecilia, 33, 47, 75
von Soetzel, Paul, 169, 177
von Trier, Lars, 201
Vorderer, Peter, 103

Walker, Beverly, 22, 45
Walker, Stephen, 165
Wallace, David Foster, 135, 138, 162–63
Wallin, Elisabeth Ohlson, 41
Waters, John, 158
Wayans, Keenen Ivory, 105
Wayne, Mike, 54, 75–76
Weaver, Kay, 81, 94, 103–4, 118, 132–33
Weithz, Jesper, 132

Wellman, William, 187
Wertham, Fredric, 28–29, 46
Whitehouse, Mary, 21–22, 28–29, 42,
45
White, David Manning, 29
Whitman, Walt, 26
Wijkmark, Johan, 12, 178
Wijkmark, Sofia, 13, 133, 168
Wilberforce, William, 25
Wilder, Billy, 187
Williams, Linda, 201
Woolsey, John, 183

Wordsworth, William, 184
Wright, Evan, 135, 141, 163–64

Zachari, Zarchi, Meir, 68, 126
Zem, Roschdy, 62
Zhang, Yimou, 70
Zillman, Dolf, 103
Žižek, Slavoj, 136, 163

Åhlén, Agneta, 45
Åhlén, Bengt, 45



Sakregister

- affekt, 9–10, 32, 34–35, 38–40, 50, 75, 101, 112, 141, 143, 151, 159–60, 162, 194
- aggression, 7–8, 16, 47–48, 50, 56, 125
- avsky, 43, 80, 93, 137, 148, 160, 167, 179
- barnpornografi, 87, 92, 190
- berättande, 10, 12–13, 40, 42, 54, 56–57, 60, 73, 80, 82–85, 89, 100, 114, 120, 195; filmiskt kontra verbalt berättande, 120–121, 124, 133
- censur, 21, 24–32, 45–46, 111, 178, 186
- datorspel, 5–9, 16, 30–31, 33–34, 101, 111
- effektforskning, 5–8, 23, 29, 33, 49
- estetik, 11, 38, 56, 97, 140–41, 175, 184
- feminism, 22, 66, 69, 109–10, 167–68, 175, 190–91
- fiktionsvåld, 5–6, 8–12, 14–16; definierat, 10; teoretiska perspektiv på, 5–8, 22–24, 32–44, 49–53, 107–108; relation till verkligt våld, 5, 9–10, 49, 79, 168
- filmvåld, 11–12, 27, 49–74, 98, 175, 193, 195
- gonzo, se pornografi
- hämnd, 49–74, 85, 89, 109, 126–27, 130, 141
- högkultur/lågkultur, 11, 36–37, 39, 113, 171, 180, 186
- Internet, 30, 111, 155, 192, 195
- konst, 11–14, 21–22, 25, 36–44, 47, 73, 107, 125, 128, 132–33, 170, 175, 178–182, 185–87, 193, 195–97, 199–200; konstfilm, 12, 52–53, 60, 67, 75
- litteratur, 9, 25–26, 30–31, 50, 75, 79, 105–6, 110–113, 118–119, 129, 181, 183–86
- medier, 9–11, 13–17, 26–36, 38, 42, 47–48, 52, 80, 106, 111, 118–22, 126, 132, 158, 187–92, 195
- medievåld, 8–9, 28–29, 32–33, 42
- modalitet, 115, 132
- narrativ, se berättande
- njutning, 22–23, 41, 43, 90, 94, 112, 115, 122, 124, 135, 148, 167, 179, 182
- performativ, 136, 143, 151, 162
- populärkultur, 29, 34, 47, 79–80, 82, 94, 110, 167, 171
- pornografi, 11, 13, 16–17, 34–43, 47–48, 94, 98, 106–7, 135–66, 168, 170–71, 176–77, 179–183, 186–87, 190–91, 193, 195–200; som diskursivt register, 11, 17, 37–44; relation till intimitet, 135, 161–62; parapornografi, 154–55; gonzo, 139–41, 145, 154–55, 157, 160
- punctum / studium*, 48, 137–39, 143, 151, 161
- psykoanalys, 104, 153, 169
- påverkan, föreställningar om, 7, 10, 12, 22–23, 30, 32–34, 39, 49–50, 122, 195

SAKREGISTER

- register, för indelning av kulturella
diskurser: 11–12, 17, 37–41, 43, 71,
73–74, 99, 106–7, 109, 115, 118,
129–30, 177, 180, 186, 191, 196–97
- realism, 9, 12–14, 19, 31, 49, 51, 53,
56, 60, 69, 84, 89, 101, 117–20,
171, 188, 191, 193, 196; relation till
pornografi, 180–87
- remediering, 13, 106, 118–19, 129, 132
- retorik, 35, 38, 184, 199
- rörelse, som teoretiskt begrepp, 51–53
- seriemördare, 12, 80, 90–92, 94–96,
125, 155
- skadlighet (fiktionsvåldets), 6, 8, 28, 31,
34–36, 81–82, 101, 106, 111, 122, 132
- skräckfilm, 69–70, 105, 111, 115, 167–
68, 173, 194
- Smiths, The, 127
- snuff, 14, 93, 101, 167–201; som
fantasm, 169
- studium*, se *punctum*
- Studio S, 31, 34, 79, 106
- Tom och Jerry, 8–9
- TV, 8–9, 12, 28, 30–31, 34–35, 38, 79–
97, 117, 129, 169, 188, 190–91, 194
- underhållning, 11, 13, 36–38, 40, 42–
44, 52, 56, 83, 107, 195
- video, 30, 35, 101, 191
- äckel, se avsky



