



En pirrende parodi – gennemgående træk ved pornografiens billeder

Pornografi er i bund og grund et underlødigt forbrugsgode, der ikke har nogen interesse i at forskønne seksualiteten. Tværtimod fungerer den pornografiske billedverden som en grotesk karikering af vestlige seksualnormer og -forestillinger

Af Kamma Overgaard Hansen

Fra fantasi til parodi

Jeg vil i denne artikel bevæge mig ind i seksualitetens grænseland. Det lyder mildest talt både poppet og banalt, men det med grænselandet skal tages helt bogstaveligt. For mig at se er det nemlig lige præcis dét, pornografien er: Et grænseland. Det skal forstås på den måde, at pornografien sætter en ære i at overskride de begrænsninger og afgrænsninger, vi er vant til at tænke ind i vores forståelse af, hvad seksualitet handler om.

Dermed ikke sagt, at det, der foregår i pornofilm, på pornobilleder og i pornoblade, udspiller sig inden for et fuldstændig uafgrænset felt. Tværtimod er der masser af faste konventioner, der skal være overholdt, for at noget kan karakteriseres som pornografi, og der er masser af aspekter ved krop og seksualitet, der aldrig ville kunne finde vej ind i en pornografisk billedverden.

På den anden side spiller pornografien i høj grad på en slags *fantasiens grænseløshed*. Vi kender allesammen vendingen "Kun fantasien sætter grænser". Det tilstræbt finurlige ved denne sproglige kliche er naturligvis, at det grænsesættende netop ikke er en egenskab ved fantasien. Fantasien er i og for sig grænseløs, og det er netop i dén henseende, at pornografien finder sin plads som en slags "fantasiens redskab". Pornografi er nemlig – i modsætning til erotik – *ikke* antydende og begrænset i sit udtryk. Som genre lever den snarere af at *sprænge* grænser. Det gælder grænsen mellem privat og offentligt, forførende og frastødende, underkuet kvinde og overmægtig mand for blot at nævne nogle få.

Pornografi er dermed andet og mere end et maskulint produkt, skabt fortrinsvis af mænd med henblik på at tilfredsstille fortrinsvis mænd. Dermed ikke sagt, at det pornobillede, som de fleste af os mere eller mindre frivilligt er bekendt med, er resultatet af årelang akademisk refleksion – når mainstreampornografien gennem de seneste årtier mere eller mindre har gentaget sig selv, er det slet og ret, fordi den produceres ud fra en soleklar erfaring for, hvad der *virker*.

Det, der virker, og som pornografien viser os, har imidlertid ikke meget med egentlig sex at gøre. Det pornografiske billede, som det tager sig ud i film, blade og på internettet, viser sig tværtimod at være endog meget kunstigt og nærmest vrængende i sin overtydelighed. Jeg vil i det følgende argumentere for, at pornografien

grundlæggende er at betragte som en form for parodi på sex og seksualitet – med alt, hvad det seksuelle felt indebærer af kulturelt forankrede associationer og forestillinger. Herunder ikke mindst forestillingen om en grænseløs seksualitet.

Forestillingen om det grænseløse

Dyrkelsen af det grænseløse er et kernebegreb hos Mikhail Bakhtin (1895-1975), russisk litteraturkritiker med virke i mellem- og efterkrigsårene. Hos ham sættes der lighedstegn mellem det moderne menneske og middelalderens dyrkelse af det groteske, som den især sås udfoldet i det middelalderlige karneval. Karnevalet kan i grove træk beskrives som en fest, hvor der vendes op og ned på den herskende samfundsorden, og går hos Bakhtin hånd i hånd med en stærkt anti-stalinistisk opfattelse af mellemkrigstidens russiske folk som blasfemisk, grovædende og seksuelt udskejelende. Karnevalet bliver for så vidt en fejring af det obskøne.

Bakhtin drager desuden paralleller mellem det moderne (russiske 1940'er-) menneske og forestillingen om den groteske krop. Det groteske som begreb dækker oprindeligt over antik ornamentik, hvor elementer fra naturens verden kombineres i naturstridige og ofte halvt menneskelige skikkelser. Bakhtin betoner den groteske krops foranderlighed og åbninger i modsætning til det klassiske kropsideal, der er "renset [...] for fødsels og videreførelsens slagter" (Bakhtin, 1984 (1968): 25. Min oversættelse KOH), og den tager hos Bakhtin form af noget, vi også kan genkende fra pornografiens verden:

Den er ikke en lukket, afsluttet enhed; den er ufuldendt, vokser ud af sig selv, overskrider sine egne grænser. [...] Vægten er lagt på åbninger og fremspring, eller på diverse forgreninger og udvækster: den åbne mund, brysterne, fallos, topmaven, næsen. (Bakhtin 1984 (1968): 26. Min oversættelse KOH).

Selv vælger Bakhtin netop en kvindelig figur som emblematiske for karnevalet. Kvindekroppens vidtforgrene, bakkede og hullede landskab bliver simpelthen et billede på forestillingen om en alternativ verden, hvor vante normer er vendt op og ned og på vrangen. En forestilling, der langt fra er ukendt i en pornografisk kontekst.

I sit værk *The Other Victorians: a Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England* intro-



ducerede forfatter og litterat Steven Marcus (f. 1928) allerede i 1966 forestillingen om *Pornotopia*. Dette utopiske sted er rum for konstant og mangfoldig seksuel udøvelse,¹ og mange pornografiske udgivelser har da også taget navn efter Marcus' term. Interessant nok var termen oprindeligt tænkt som et teoretisk rammeværk til forståelse af den meget saftige pornografi, der floredede i den puritanske og dybt bornerte victorianismes undergrund. Marcus' analyse af victorianismens skjulte ansigt er med andre ord et klokkeklart eksempel på en bakhtinsk karnevalisme, hvor reaktionen på moralsk strenghed uvilkårligt vil være seksuel tøjlesløshed.

Karnevalet lader sig imidlertid ikke alene karakterisere ved grænseløs adfærd og imitation af et samfund uden regler. Til det karnevalistiske hører netop en høj grad af forankring i den reale verden, hvis normer og magtrelationer udstilles og latterliggøres. I sit udgangspunkt er karnevalismen hos Mikhaïl Bakhtin da også at forstå som et positivt og nødvendigt brud med hverdagslige normer, og han betoner latteren som folkets vigtigste våben mod statsmagten. Med sine satiriske elementer fungerer karnevalet ideelt set som en frigørelse af latteren og sikrer dermed befolkningen politisk indflydelse.

Bakhtins beskrivelse af det moderne menneske antager imidlertid ret hurtigt form af en egentlig modernitetskritik, hvori Bakhtin retter skytset mod det postrevolutionære Rusland. Han opfatter den russiske revolution som et uafsluttet karneval, der har efterladt russerne som et rødøst og moralsk degenereret folk. Det russiske folk har så at sige glemt, hvordan man ler. Derfor står de tilbage som det vulgære og illusionsløse folkefærd, Bakhtin beskriver.

Et nærliggende spørgsmål er herefter, om noget lignende kan siges at gøre sig gældende for Marcus' *Pornotopia* og i den pornografiske billedverden i det hele taget. Og man fristes til at spørge, om det i virkeligheden netop er dens antydede risiko for at ende i evig fortabelse og depravation, der udgør pornografiens pirrende element.

Et produkt af postmodernismen

Samtidig skal det ikke underkendes, at det, vi i dag identificerer som det typiske mainstream-pornobillede, har fundet sin form nogenlunde sideløbende med den vestlige verdens udvikling frem mod et postmoderne samfund. Den pornografiske genre identificeres således ved en række karakteristika, der også gør sig gældende i definitionen af det postmoderne.

Postmodernismens fader, Jean-Francois Lyotard (f. 1924), beskrev i sin tid modernitetens skred som en bevægelse fra "store fortællinger" med en klar skelnen mellem viden og ideologi frem imod "små fortællinger", der tilsammen danner et pluralistisk samfund

med mange parallelle virkeligheder. En stadig strøm af nye billed- og betydningsdannelser er karakteristisk for det postmoderne samfund, og det er værd at bide mærke i, at også den pornografiske billedgenre opererer med en opløsning af traditionelle dikotomier på et endda ganske højt plan.

Som brugere eller betragtere af det pornografiske er vi eksempelvis ikke bare voyeurer, der lurker på nogle andre. Dem, vi belurer, er nemlig udmærket klar over, at der bliver kigget, og de stiller sig an for os, kigger tilbage, dyrker det at blive kigget på. Vi er egentlig ikke med i det, de foretager sig. Men det er vi så alligevel, for deres nydelse er betinget af, at vi kigger. Og deres nydelse genererer igen mere nydelse: vores egen.

Vi er udmærket klar over, at dem, vi kigger på, strengt taget kun *simulerer* en nydelse ved de udskjelser, der finder sted for øjnene af os. Men når de mandlige aktører tydeligvis har både rejsning og sædafgang, kan vi på den anden side ikke fuldstændig afskrive en vis grad af autenticitet ved nydelsen.

Anderledes forholder det sig med de kvindelige aktører, der antageligt kun *lader som om*, når de højlydt viser vellyst ved at blive penetreret i alle ender og kanter. Tilsyneladende tjener kvindernes nydelse og ydelse fortrinsvis til at pirre deres mandlige kolleger. På den anden side lader den mandlige aktør sig langt hen ad vejen erstatte af en kvinde, af et stykke sexlegetøj eller af kvindens egne fingre. Og hvad er det i grunden for en manderolle, der folder sig ud, i de tilfælde hvor manden bogstavelig talt er nede at slikke kvinden bagi?

Det pornografiske billedes entydighed er dermed ikke uangribelig. Her er der snarere tale om, at en mængde af de lyotardske "små fortællinger" træder frem i et snirklet fletværk, hvorfra de kaster om sig med køns- og seksualitetsdiskursive hovedoverskrifter uden så meget som at antyde omridset af en syntetiserende konklusion.

Pornografien går imidlertid langt videre end til at jonglere med de modsætningsforhold, vi almindeligvis gør brug af i forsøget på at identificere væsentlige problemstillinger i og uden for genren. Intertekstualitet, ironi og det at sætte tingene i anførselstegn er hos den amerikanske litterat Linda Hutcheon væsentlige fænomener i den postmodernistiske litteratur. Disse træk peger nemlig alle hen imod parodien som en central del af den postmodernistiske historiefortælling, men ligner samtidig noget, vi også kender fra den billedpornografiske performance. Først og fremmest tærskes der her langhalm på en forestilling om synd og syndighed, hvor Det Gamle Testaments syndefaldsmyte udgør det væsentligste nummer i rækken af intertekstuelle referencer.

Syndefaldet og den spildte sæd

Pornografiens referencer til syndefaldsmotivet og de kulturelt forankrede forestillinger, der knytter sig til

¹ Gunther Schmidt (1996: 79) har siden refereret til *Pornotopia* som en verden, hvor seksualiteten alene er en vare, der følgerlig produceres og konsumeres i det uendelige.



det, finder sted på flere planer: Helt konkret er de til at få øje på i flere pornobilleder, hvor kvindelige modeller simpelthen poserer med slanger og æbler (Express 10, 2006: 89, 93). Der henvises også entydigt til syndefaldsmotivet i navne på sexlegetøj og sexbutikker, der ofte hedder noget med "Paradis" eller "Eden".

Dertil kommer, at det typiske pornografiske handlingsforløb i store træk kan ses som en genfortælling af syndefaldsmyten: Kvinden forfører, manden lader sig lokke, begge går i en eller anden forstand under, og Verden bliver aldrig den samme igen. Her er hele motivet bredt ud: Kvinden som Satans redskab. Manden som endnu enfoldig og så fristet, at han lader sig tømme for livskraft – hvad sæd vel er en rimelig metafor for.

Det syndige ved hele foretagendet understreges i øvrigt ved, at manden netop *spilder* sin sæd. Her dyrkes sex uden praktisk formål. Forplantning er slet ikke et emne for pornografien, og det er oplagt at skele til en anden klassisk bibelfortælling, nemlig beretningen om Onan (1. Mos. 28, 6-10). Kort fortalt lader Onan med det sigende navn (!) sine dyrebare dråber spildes på jorden, fordi han ikke vil sikre sin døde bror afkom. Men da slægtens videreførelse som bekendt er en hellig dyd i Det Gamle Testamente, straffer Vorherre Onan med døden. Helt så eksplicit udspiller det sig ikke i pornografien. Men det står i hvert fald klart, at når først *The Money Shot*² er leveret, er manden ude af historien.

Tilsyneladende er pornografiens mand altså kun unik i kraft af sin udløsning, for herved bliver begæret retningsbestemt; manden bliver mere end et iattagende blik eller et redskab til penetration, og orgasmen bliver synliggjort som et klimaks, vel at mærke for begge parter.³

Denne begivenhed finder sædvanligvis sted på kvinden. Manden har sædafgang ud over hendes krop eller ansigt, hvilket fra feministisk hold ofte tolkes som en art territorial markering og som en krænkelse af kvindens integritet. Hos Jacques Lacan (1901-1981) forholder det sig knap så simpelt: Mandens sæd på kvinden opfattes ikke som et fornædrende udtryk for maskulin primitivisme, men forstås som en nødvendig fuldkommengørelse af *den falliske kvinde*, der i åbenlys mangel på egen penis betragter sæden som en art substitut herfor.

² Betegnelsen er almindelig kendt inden for pornoindustrien og henviser oprindeligt til, at mandlige pornoaktører indkasserer en økonomisk bonus, hver gang de præsterer en ejakulation. Dette er værd at bide mærke i set i lyset af, at pornobranchen er en af de få, hvor kvinders timeløn er betydeligt højere end mænds.

³ Ejakulationens vigtighed understreges yderligere af, at begivenheden altid vises i nærbilleder og på film ofte i langsom gengivelse – en "resultatorienteret" dokumentationsform, der ellers mest kendes fra tv-sporten.

Ifølge Lacan er kvindens seksualdrift umættelig, styret af penismisundelse og en trussel mod manden. Hendes selvscenesættelse som feticheret seksualobjekt skal opfattes som en kompensation for hendes virkelige ønske om at erhverve sig fallos – hun *har* ikke fallos, men søger til gengæld at gøre sig *selv* til fallos. At kvinden dermed udgør en fare for manden, fremstår tydeligt i pornografien, hvor de kvindelige aktører har negle som lange kløer og uafladeligt blotter tænderne. De eksplicitte nydelsesudtryk, der hos kvinden følger med pornografiens obligatoriske blowjob-seancer, kan i forlængelse heraf ses som en indikation af, at kvinden i netop dette scenario er svimlende tæt på at nå et af sine virkelige mål: At bide til – og kastre manden!

Forestillingen om kvindelighedens trussel er omdrejningspunktet for lingvisten og psykoanalytikeren Julia Kristeva (f. 1941). I to værker – *Histories d'amour* fra 1976 og det senere essay *Pouvoirs de Horror – Essai sur l'abjection* – beskriver hun kvinden og hendes krop som uløseligt forbundet med *det abjekte*.⁴ Det abjekte forbinder sig til menneskets underbevidsthed, hvorfra det fra tid til anden trænger sig på. Ifølge Kristeva har det abjekte rod i det symbiotiske forhold mellem den gravide kvinde og hendes ufødte barn, og fødselsøjeblikket bliver i både symbolsk og konkret forstand en *abjektion*, en skillen sig af med moderens organiske og primitive kropslighed til fordel for en gradvis civilisering af barnet. Det abjekte bliver således et levn, en art *ur-materie*, som mennesket må kæmpe sig fri af, og som konstant truer menneskets status som selvstændigt individ, som et subjekt med et eget selv.

Skønt det abjekte altså udgør et grundlæggende og uomgængeligt præmis for livets oprindelse, opfattes det som

Ikke mig. Ikke det. Men heller ikke ingenting. Et "noget" jeg ikke genkender som en ting. En meningsløshedens dødvægt, der ikke er noget betydningsløst ved, og som knuser mig. På kanten af ikke-eksistens og hallucination, fra en virkelighed der, hvis jeg vedkender mig den, tilintetgør mig. (Kristeva 1982 (1980): 2. Min oversættelse KOH).

Det abjekte er altså i en vis forstand ikke intelligibelt, men tilkendegiver sin eksistens i kraft af tabuiserede og marginaliserede fænomener som kropsudsondringer, affald og lig. Andetsteds omtaler Kristeva det abjekte som "Det som ikke respekterer grænser, positioner og regler. Det som er midt-imellem, det dunkle, det sammensatte" (Kristeva 1982 (1980): 4. Min oversættelse KOH).

Hos Kristeva kan man således iagttage et direkte link fra kvinden og kvindeskødet til en underbevidst, destruktiv og frastødende kraft. På lignende vis fremstiller pornografien dels kvindens køn som et gabende, udkrænget sort hul, dels kvinden selv som en på en gang truende og ufuldendt figur.

⁴ Latin: *Abjekt* [forkastelig, ussel], *abjicere* [bortkaste].



Umiddelbart kan pornografiens mand altså opfattes som overlegen i den forstand, at kun han kan afslutte den pornografiske fortælling. Spørgsmålet er imidlertid, om fortællingen rent faktisk slutter med mandens ejakulation. Man kan uden tvivl vælge at opfatte pornografiens ejakulationsscener som en styrkelse af mandens transcendent seksualitet, en ekstraordinær manifestation af hans integritet. Som tidligere antydet knytter den vældige fokus på mandens sæd desuden an til en diskussion af fetich-begrebet: "Pornografiens fremstilling af mandens ejakulation er [...] fetichistisk, for så vidt som *den står for noget andet, end den er*" (Gade 1997: 217), hedder det hos kunsthistorikeren Rune Gade (f. 1964), og hos den amerikanske filmteoretiker Linda Williams fortolkes ejakulationen ud fra henholdsvis en marxistisk, en freudiansk og en feministisk synsvinkel. I alle varianter opererer hun med en fetichering af mandens sæd.

Således er manden, set fra den marxistiske "økonomi-orienterede" synsvinkel, blot en lille brik i en kompleks sammenhæng, hvor han skal levere et produkt (sæd), som han føler sig fremmedgjort og ubetydelig i forhold til og følgelig tillægger en særlig betydning. I en freudiansk optik er det – ikke overraskende – mandens kastrationsangst, der står som det centrale: Her er den mandlige orgasme noget, der tillægges kvinden i et forsøg på at maskulinisere hende – sat på spidsen kan man sige, at manden tillægger hende de egenskaber, hun ville have haft, *hvis* hun havde en penis, i et forsøg på at undgå, at hun tager hans egen. Endelig byder Williams ind med sin egen, feministiske fortolkning, i hvilken spermen feticheres i et forsøg på at benægte, at kvindens evne til at føle nydelse langt overgår mandens. I alle tre fortolkninger er det altså manden selv – brugeren såvel som aktøren – der feticherer sæden, og det sker i et forsøg på at vende en ugunstig situation til egen fordel.

Rune Gades fortolkning af ejakulationsmotivet går i en ganske anden – semiotisk – retning end feministernes, idet han trækker på en analogi mellem øjenkugle og testikel.⁵ Øjet *ser* lyset, hvorimod testiklen i kraft af sin status som sædproducerende organ *skaber* lys i betydningen liv. Kvinden repræsenterer mørket (eftersom vagina forstås som en ugenomskelig grotte), som manden skal *kaste lys over*, på samme måde som Gud i Genesis-myten skaber lys i det mørke og øde tomrum. Kvinden er dermed (nødt til at være) en ekshibitionist, der er fuldstændig afhængig af mandens voyeuristiske blik, og selvom pornografiens kvinde i udpræget grad spiller op til sin beskuer, udgør hendes ekshibitionisme dog i sidste ende kun en passiv modpol til mandens voyeurisme, der fører til hans aktive handling med ejakulationen som tydeligt resultat. Når manden ejakulerer ud over kvinden, vil hun ofte slå blikket ned – hendes eget blik slukkes, men erstattes af mandens spræng-

te blik, visualiseret i sædstrålen. Ejakulationen fremstiller således

det punkt, hvor to modsatrettede tendenser forenes, hvor *penetration* og *punktering* samler sig i den abjektale udstødelse, der også delvist beskriver en indtagelse af det omgivende rum. I fiktionen er det således den lykkelige slutning, vi bevidner, for den spermatiserede kvinde indfrier beskuerens/brugers krav om en ekshibitionistisk kvinde, som finder nydelse i at have tusinde øjne klæbende på sig. (Gade 1997: 219).

Mandens ejakulation markerer altså kvindens tildragelse af hans blik – lyset spredt sig i hendes mørke rum. Dermed er hendes seksuelle klimaks ifølge Gade ikke adskilt fra mandens, og *The Money Shot* repræsenterer således et udbytte for begge parter i en fortælling, der i hvert fald kan fungere som lystfremkaldende stimulans, uanset at dens menneske- og seksualitetsfremstilling med Gades egne ord er både "fallocentrisk" og "forvrænget" (Gade 1997: 219).

Så vidt Rune Gade. Også i hans udlægning handler den pornografiske fortælling altså om ekshibitionistiske og grænseløst begærlige kvinder, der i mere end én forstand *vil have noget af manden*. Slutningen på Gades genfortælling er til gengæld uklar: Er aktørernes fælles klimaks også udtryk for en fælles død, hvor kvinden nok tildrager sig en multiplikation af mandens blik, men i samme øjeblik lader sit eget slukke?

Under alle omstændigheder ser det ud til, at Gade glemmer at afslutte regnestykket. Som regel vil den mandlige aktør nemlig forsvinde ud af billedet, så snart han har leveret varen, mens kvinden netop vil slå blikket op i forventning om mere. Det vil derfor ikke være urimeligt at hævde, at orgasmens *lille død* er et vilkår, der i konkret forstand gælder for manden – og kun manden.

Pornografiens kvindeskikkelse står på den måde tilbage som en slags vampyrisk nymfoman, der ikke har noget formål i sig selv. Hun kan kun lokke, pirre og true. Hun kan på alle måder appellere til mandens seksuelle instinkter, men aldrig afslutte de orgielignende udskjelser selv. Hun mangler den *konkrete* manifestation af orgasmen, som er mandens varemærke inden for pornografien.

Et freakshow

Den pornografiske kvinde er altså ekshibitionistisk, fallisk, styret af umættelig penismissundelse og begær og i bakhtinsk forstand både grænseløs og grotesk. Hermed forbinder hun sig til et andet pornografisk særkende: Dyrkelsen af det abnorme.

Pornografiens sværmen for kvinder med kilotunge bryster og overdrevent udrustede mænd vil være velkendt for de fleste. Når den blonde, svenske (angiveligt) amatørstripper Vanessa under overskriften *Vanessah har en klitoris som en Ferrari* eksempelvis fnisende bedyrer, at hun føler sig "meget priviliget over at have så stor en klitoris, selv om det kan genere lidt, når jeg cykler" (Express 10, 2006: 30), skæres hendes kropslige abnormitet ud i pap, og der lægges op til, at hendes

⁵ der bl.a. begrundes af det etymologiske grundlag for ordet testikel: *testis* [vidne].



fysiske særegenhed ikke bare tjener til at optimere hendes seksuelle potentiale, men at den forvoksede klitoris samtidig er lidt sjov. Som pornoaktør er Vanesah altså ikke bare med til at vise os noget seksuelt: Hun er samtidig en *freak* af samme kaliber som de vanskabninger, tidligere epokers nysgerrige pøbel har kunnet besigtige i omrejsende cirkuser og freakshows.

Den parodiske iscenesættelse er dermed total: Pornografien er, med Rune Gades ord, netop "ikke først og fremmest narrativ, men derimod på alle måder *performativ*" (Gade 1996: 29), og dens primære formål er ikke at virke troværdig men pirrende. Det, pornografien viser os, er således ikke blot mænd, kvinder og sex. Med Hutcheons postmodernismetræk in mente kan og skal vi snarere betragte pornografien som en præsentation af "mænd", "kvinder" og "sex" i tydeligt anførselstegn, altså nogle faste typer, som absolut ikke er at betragte som videre nuancerede eller *ægte*.

Dette understreges ikke mindst med genrens brug af meget banale dramaturgiske virkemidler så som udklædning i uniformer, parykker og kraftig make-up. Pornoaktørernes udklædning kan naturligvis forstås som et halvhjertet forsøg på at skjule deres identitet, men det er en tanke værd, at der snarere kan være tale om en bestræbelse på at understrege, at der netop er tale om rollespil. Dette vil i hvert fald forklare, hvorfor aktørerne som regel optræder i en lidt *dårlig* forklædning, hvor parykkerne er knitrende syntetiske, neglene tydeligt kunstige og make-up'en kraftig og kontrastfuld. Hermed opdyrkes et overtydeligt porno-look, som er blevet yderligere intensiveret med plastikkirurgiens indtog i 1980'erne.

Endelig er den mandehørms-jargon, der i reglen knytter sig til især pornografiske magasiner, værd at knytte et par bemærkninger til: Det typiske pornoblad byder ikke kun på nøgne damer og en variation af seksuelle tableauer, men ofte også på ikke-pornografiske artikler om andre manderelaterede emner som biler og kampsport. Dertil kommer bonussider med sjofle vittigheder, tegneserier og ikke mindst en tilstræbt indforstået sprogbrug – f.eks. i brugen af talebobler – der overvejende er rettet mod en mandlig læser. Alene det, at der optræder tekst i de glittede billedreportager i det hele taget, peger i retning af, at man fra producenternes sider tilstræber en bestemt tone i omgangen med de pornografiske billeder.

Sammen med freakshow-præget er disse elementer nemlig med til at præsentere selve den pornografiske genre som netop underholdende, lavkomisk og plat. Det er næppe tilfældigt, at mange pornofilmstitler er parafraaser over titler og temaer fra almindelige mainstream-film, som vi f.eks. ser det med film som *In Diana Jones*, der ret eksplicit parodierer Stephen Spielbergs *Indiana Jones*-film fra 1980'erne og 90'erne.

Med sin overtydelige iscenesættelse, sine groteske forenkede figurer, sin lavsproglige stil, sine henvisninger til

ikke-pornografiske fænomener og ikke mindst ved sin vrængende overtydelighed i alle disse forhold peger pornografien på sig selv som en slags frirum, hvor det er tilladt at være både dumsmart og plat. Hvor man gør nar af det liv, man i øvrigt lever, og af den kultur, man lever i. Og hvor humoren og parodien bliver brugt til at distancere sig fra den kendsgerning, at man dybest set tænder på noget, man et eller andet sted selv betragter som både amoralsk og lidt ulækkert. Således er pornografien i bund og grund at betragte som et forbrugsgode, og som genre foregiver den ikke at være andet end underlødigt.

Når pornografien ikke desto mindre virker, er det med stor sandsynlighed netop, fordi den kan det samme, som middelalderens karneval i sin tid kunne: Den kan sætte os uden for vores daglige liv med dets normer, regler og moralske instanser. Den kan vise os en virkelighed, der er vendt på vrangen og antyde en risiko ved at lade sig indfange af denne parallelverden. Den kan prikke til vores fascination af det groteske og monstrøse – og ikke mindst til et aspekt af vores seksualitet, vi normalt ikke vedkender os.

Kamma Overgaard Hansen er cand.mag. i Kunsthistorie og Religionsvidenskab.

Litteratur

Bakhtin, M. (1984/1968): *Rabelais and His World*. Midland: Indiana University Press.

Gade, R. (1996): "Pornografiens æstetik – om nogle fotografiske aspekter ved pornografien". *Kritik* 123: 28-38.

Gade, R. (1997): *Staser – Teorier om det fotografiske billedes ontologiske status & Det pornografiske tableau*. Århus: Passepartouts Særskriftsserie, Aarhus Universitet.

Kristeva, J. (1982/1980): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.