

Kosmorama Essay

De dramaturgiske problemer i forbindelse med den lange, pornografiske film synes uløselige: hvordan får man synkroniseret det dramatiske og det erotiske klimax?

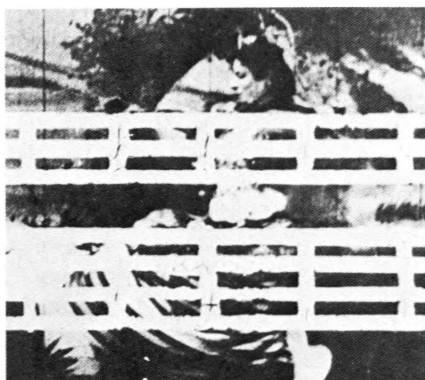
Det begyndte med et kys/Poul Malmkjær



May Erwin og John C. Rice i filmhistoriens første kys («The Kiss», 1896), herunder danserinden Fatima med og uden censurstriber.



Det begyndte med et kys – og en forargelse. Da den trivelige May Erwin og den bedstefaderlige John C. Rice i 1896 kyssede hinanden i al ærbarhed på en Edison-filmstrimmel, blev der almindelig forargelse, og de gik derved over i den kuriøse del af filmhistorien. Og da man senere filmede mavedanserinden Fatima, sensationen fra verdensudstillingen i Chicago 1903, greb censorerne for første gang ind og lod præge fede hvide streger på selve filmstrimmelen over de mest konvulsiske dele af damen. Virkningen har naturligvis været den,



at dansen blev endnu mere pirrende, endnu mere erotisk, fordi man nu kun anede erotikken og derfor måtte aktivere fantasien. It's all in the mind.

Allerede fotografiet var genstand for nidkær opmærksomhed fra folk, der bekymrede sig om andres sjælesundhed uden hensyn til de farer, de dermed udsatte deres egen for, så det var kun naturligt for dem straks at få kontrolleret og censureret filmen uanset eventuelle grundlove. Filmen blev – ligesom vaudevillen og revyen – den brede befolknings foretrukne fornøjelse, og den forekom jo endda så frygtelig meget mere »realistisk«. Den måtte kunne forføre og forlede og følgelig måtte den styres¹⁾. Tør man ikke formode, at en del af myten om kunsten som våben og filmen som gevær er podet og næret gennem dette vanvittige formynderi?

Men det bedrageriske skin af den realisme har hængt på filmen som en fodlænke lige siden Lumières arbejdere forlod fabrikken og toget så naturtro brusede ind på stationen. Méliès og hans fantasi fik i virkeligheden aldrig et ben til jorden endsige luft under vingerne i det tyvende århundredes kollektive filmbevidsthed. Skulle nogen være i tvivl, så kast et blik på den erotiske film i dag, hvor illusionen af realisme synes at være det ypperste mål, det optimale udtryk for sensualisme. En parallel: tag Franjus »Le sang des bêtes« (om et parisisk slagteri). Emotionelt virker den enormt frastødende, og intellektuelt tvinger den tilskueren til at filosofere over civilisations-begrebet, de organiserede slagterier, den organiserede »jagt«, overlevelsesmetoden og alt det der. Men de brølende, døende okser får næppe tilskueren til at drømme om en filet de boeuf en croûte.

For en del år siden mente Jean Renoir – der ellers frem for nogen er de gode glæders instruktør – at publikum næppe brød sig videre om at se erotiske scener på film. Han mente, at en kollektiv blufærdighed ville sætte ind. Senere måtte han dog konstatere, at publikum godtog erotiske scener, især hvis de havde »charme«. Selvfølgelig kan man godt tænke sig et »charmerende« knald, men helt så enkelt er det vel ikke. Raymond Durgan har udtrykt problemet (lidt snirklet) i sin bog »Eroticism in the Cinema« (1964):

¹⁾ Det førte til groteske afgørelser. I Sverige forbed filmcensuren en lang række af Chaplins korte farcer fra 1914-18 på grund af komikerens åbenlyse begejstring for vin og kvinder. Godt han ikke også sang.

»... Noget andet er, at erotik og seksualitet som »intimate ultimates« i den menneskelige natur, på film som i virkeligheden, ofte optræder i forklædte eller trivielle former. Hvis man derfor trækker en pedantisk skillelinie mellem erotiske og åbenbart ikke-erotiske elementer, så betyder det næsten automatisk, at man misfortolker filmen. De virkelige eksplosioner af erotiske følelser i tilskueren provokeres ikke af nøgenhed, lumre scener eller af de forskellige former for cheese- og beef-cake, men af molibisering af skjult-erotiske og tilsyneladende betydningsløse elementer, som hos tilskueren udløser en stærk fornemmelse af en erotisk identifikation.«

Det er en understregning af, at nok kan man hævde, at erotik som sådan er af almen interesse (på film – i virkeligheden går det forhåbentlig aldrig af mode), men de erotiske stimuli er så individuelle, at man kun ved at øve vold mod essensen kan finde frem til en (grim og ganske trivial) fællesnævner. Pornofilmene beviser det gang på gang i deres forsøg på at ramme så bredt som muligt. Denne pornofilmens Morten Korch-linie førte til en afmatning af markedet i USA i 1974, men »Variety« har kunnet notere en ny opblussen af interessen i slutningen af året, og midlet var større professionalisme på den tekniske side af produktionerne, større fantasi på story-siden og afdæmpning af hardcore-begrebet plus en reduktion i billetpriserne, der hidtil havde ligget i overkanten. Jewel Theatre i New York kunne dog stadig i november 1974 tage \$ 5 for en billet, men så fik man også et program på 12 timers bøssefilm. Ellers er det film som »Lialeh«, en sort ponomusical (produceret, skrevet og iscenesat af hvide), der kører på tesen »white is ugly«, det er Roberta Findleys kvinderettede pornofilm, »Angel Number 9« (der skal lide under et ringe manus, men som fremhæves for foto og instruktion), »The Life and Times of Xaviera Hollander«, iscenesat af Larry Spangler, der følges af »The Happy Hooker« med forfatterinden selv i hovedrollen, og fra vor del af verden Lasse Brauns »French Blue«, der indspillede \$ 360.000 på premierebiografen i New York, og som bl. a. udmærkede sig ved at lykkes med en kombination af humor og hardcore i en skildring af en ambitiøs porno-instruktør (Lasse Braun selv) opslidende kamp med kunsten.

Men tilbage til det indtil videre

skjult-erotiske. Hvis man overhovedet kan tale om en positiv side ved filmcensur, så må det være, at den tvang filmenes skabere til at søge andre veje og nye udtryk, der i værste fald kunne resultere i de rene suppressioner, hvor vold trådte i stedet, d.v.s. at kysset måtte symbolisere den kødelige forening, og et eller flere slagsmål med helten som vinder erstatte den kødelige forenings følelsesudladning. Man får børn af at kysse, sagde en af drengene i »I morgen, Mister«. Det havde han selv set i en amerikansk film. Et tidligere radioråd forbød i sin tid en TV-kriminalserie, fordi helten havde for mange erotiske eventyr. Til gengæld støttede rådet helhjertet serien »Helgenen«, der til gengæld helhjertet gik ind for selv-tægt, og hvor helten altid tævede folk, før han overgav dem til politiet.

Velkendte symboler og erstatninger som Tarzans kniv, cowboy'ens revolver eller gangsterens pistol, er ofte nok blevet hængt ud som penis-symboler fra pubertetens verden og som de mest ekstreme udtryk for den fetichisme, der opstår af mangel på – og frygt for – det egentlige objekt, men det var de store filmskaberes fortjeneste, at de kunne tage disse symboler, denne fetichisme, og dreje dem til acceptable eller ligefrem berigende kunstneriske udtryk, der rakte langt ud over censurens erotik og langt ind i det enkelte menneskes erotiske. I bedste fald skabte f. eks. Hitchcock »verdens længste kys« i »Notorious«, hvor Ingrid Bergman og Cary Grant i hed omfavne bevæger sig gennem lejligheden hen til telefonen og kysser sig gennem telefonsamtalen. Censur-»teknisk« var der tale om en lang række kys af kort varighed (Hays Office tillod ikke lange kys), og der var ingen mulighed for at gribe ind. Scenen er et fornøjeligt drilleri, men den er naturligvis først og fremmest en skildring af to forelskede, der ikke kan holde sig fra hinanden af erotisk begejstring. Hitchcock er i det hele taget god at gå til, når man vil søge lidt »transfer of eroticism«, hvadenten det drejer sig om det umiddelbare symbol som i »North by Northwest«, hvor Cary Grants og Eva Marie Saints forening i sovevognen illustreres med et klip til toget, der buldrer ind i en tunnel, eller hele den kompliceret erotiske motivverden bag hovedpersonerne i f. eks. »Vertigo« eller »Marnie«. Også den dobbeltbundede scene med et reelt action-indhold og et overliggende erotisk motiv blev forfinet i heldi-

ge forsøg på at omgå censorerne (altid mere end censurens ånd) som i Howard Hawks »Red Line 7000«, hvor en kører demonstrerer en vogn for en pige ved at flintre banen rundt et par gange med hende som passager, men hvor scenen samtidig kan læses som en spændende erotisk oplevelse for begge parter. I en film som »Gilda« er der ingen ende på de erotiske overtoner (og på brugen af Rita Hayworth til dette formål), og når Lauren Bacall og Humphrey Bogart i »To Have and Have Not« snakker om væddeløbsheste, så er det reelt en udveksling af synspunkter på et eventuelt fremtidigt erotisk forhold dem imellem samt af erfaringer fra andre forhold. En pudsig parallel finder man i en så »uskyldig« film som »On the Riviera«, hvor Gene Tierney tror, at hun har været sin mand utro med Danny Kaye, og hvor Kaye ikke aner de for hende tvetydige dybder i sine ord, når han taler om sine præstationer (som skuespiller). Teknikken er taknemmelig og eksemplerne derfor mange.

**»Nudity, that quality in art which is most painful to the prurient.«
(Ambrose Bierce).**

Stumfilmen måtte naturligvis klare sig på anden vis, og her var de klassiske kunster selvfølgelig for hånden. Helten kunne således være maler eller billedhugger, hvad der gav logisk og uanstødelig plads for lidt modelarbejde, heltinden svømmepige, som Annette Kellerman, eller temaet kunne være hentet fra historien eller den klassiske dramatik som »Quo vadis?« og »Dantes Inferno«, hvor der altid var mulighed for lidt orgier og et gyssende indblik i Helvedes herligheder.

Det var naturligvis altsammen for intet at regne imod den udstråling, der kom fra Asta Nielsens dans i »Afgunden«, hvor det erotiske var implicit i hendes kvindeskikkelse og i dramaet, og hvor højdepunktet af blottelse var en bar skulder. Hendes intelligensbestemte og kropsbevidste stumspil var så meget mere sensuelt end nok så udstafferede og sminkede Theda Bara'er og Alla Nazimova'er, selv om de sidstnævnte repræsentanter for reklamefolkernes vamp-begreb også havde deres beundrere i de ældre årgange. Ogden Nash skrev bl. a.:

... to lure a bishop from his crosier
She needed no pectoral exposure,

But trapped the prelate passing by
With her melting mouth and harem
eye.

A gob of lipstick and mascara
Was weapon enough for Theda
Bara ...

Det tør jo siges at være løgn.
Damen med anagram-navnet, arab
death, spillede i høj grad på den de-
korative afklædning, den fysiske eroti-
k.

**»Pornography is a question
of geography«.
(Teahouse of the
August Moon).**

Men parallelt med den officielle og stats- eller politimesterkontrollerede filmindustri trivedes en mere uofficiel, hvis første »storhedstid« var 1904-08, og hvor hovedcentre tilsyneladende var Buenos Aires, Wien og Paris. Fra Sydamerika blev filmene oftest smuglet til USA og Europa af »letfærdige fruentimmere«, som gemte dem i deres intime beklædningsgenstande. Tolderne var blufærdige dengang. Det var film, der rangerede fra galante afklædnings/voyeurscener²⁾, til direkte erotiske optrin med et minimum af story (skønt de på det felt hyppigt var helt episke værker sammenlignet med vor tids 20-minutters pornofilm), og de blev vist i de større hovedstæders større bordeller som aperitif eller almindeligt divertissement. Før 1. verdenskrig måtte man i Paris betale op til 100 Fc for at se en sådan film, en omstændighed, der sikkert har været medvirkende til, at myndighederne så med en vis overbærenhed på trafikken. Velhavende folk har altid kunnet tåle mere end almindeligt folk; derom vidner også pornografiens historie. Det er bemærkelsesværdigt, at den franske filmcensur blev indført af helt andre grunde. I 1909 havde en reportagefotograf filmet guillotineringen af fire dødsdømte, og myndighederne beslaglagde øjeblikkeligt filmen, hvorefter regeringen kort efter vedtog en lov, der med tilbagevirkende kraft legaliserede beslaglæggelsen og etablerede filmcensuren.

I England var filmcensurens fødsel lige så abnorm. Årsagen var en amerikansk religiøs film om Jesus, »From the Manger to the Cross«, og det anstødelige var, at filmen viste Jesus

som et menneske, spillet af en skuespiller. Året var 1912. Sverige, der indførte filmcensuren 1911, overlod ligesom Danmark (1913) censurhvervet til de lokale politimestre, hvad der gav groteske udslag. Det hævdes således, at en svensk politimester havde for vane at beklippe alle film, hvor porcelæn blev knust! Kinky indeed.

George Bernard Shaw, der sandt at sige sagde meget i sin tid, brokkede sig naturligvis sofistisk: »The danger of the cinema is not the danger of immorality, but of morality ... People who, like myself, frequent the cinemas, testify to their desolating romantic morality ...«

Man kan vel nok give ham ret et langt stykke af vejen. Sennett »dressed up a bunch of big-busted floosies in tights and called them bathing-beauties« (udtrykket er W. C. Fields'), og badepigerne blev et begreb, der fulgtes af vamp-pigerne og de øvrige symboler frem til Elinor Glyns udråbning af Clara Bow til »The It Girl«. Det hele udviklede sig til en systematisk udnyttelse af den menneskelige anatomi, som aldrig før, og helt op til stjernesystemets sammenbrud for 10-15 år siden var denne form for hvid slavehandel med fløjlskandser en af grundpillerne i Hollywoods og dermed den vestlige verdens filmindustri. Udnyttelsen var så total, at vi, der voksede op med den, fandt den nærmest naturgiven, og vi lærte alle at leve med og under den. I disse år krakelerer det slemt, men i 20'erne skabte man fænomener på stribe, og starletter og stjerner søgte at overgå hinanden i reklame-erotik med »it« og »oomph« og hvad det nu hed, så enhver husmor med en smule respekt tilbage for sig selv måtte kaste sig over Valentino, Ramon Novarro eller Francis X. Bushman, for dog at bevare illusionen af at eje illusioner.

Der var dog trods alt en vis sær overensstemmelse mellem disse fænomener og så den kendsgerning, at ikke mindst Hollywood i de år med forkærlighed dyrkede sædeskildringen, den bizarre romantik, det ekstravagante lystspil og den ekstreme erotiske intrige med instruktører som hhv. Cecil B. de Mille, Rex Ingram, Ernst Lubitsch og Erich von Stroheim. Det var næsten utroligt så mange udskjelser man nåede at fordømme (ofte kunstnerisk spændende) i løbet af det ti-år.

Men understregningen af netop cheese- og beef-cake, det fysiske som filmsymbol for det erotiske, gjorde censurens arbejde let, filmindustrien sårbar og stjernernes privatliv – med den vulgær-identifikation, som ikke mindst pressen understøttede (understøtter) in mente, til et mål for urimeligt sensationel nyfikenhed.

Asta Nielsen i »Afrunden«,
hvis apachedans vakte opsigt.
Nederst en stribe Bathing
Beauties fra en Mack Sennett-farce.



²⁾ Filmen som voyeuristisk medium par excellence blev vittigt demonstreret af Brian de Palma i den groteske strip-sekvens i »Greetings«.

Censuren kunne sætte konkrete grænser for disse synlige, fysiske udtryk, og gjorde det: (man måtte kun se så og så meget af en dames inderlår, et kys måtte kun vare så og så længe, etc.), filmindustrien ville kende disse regler og ville ikke eje en undskyldning for at overtræde dem, og stjernerne ville blive tvunget ud i en sårbar dobbeltmoral, hvor deres facade skulle være englelig, hvor selv den ringeste antydning af promiskuitet var bad publicity, og hvor et bevisligt uægteskabeligt forhold var en landsomfattende skandale.

Som en logisk konsekvens af dette blev det i begyndelsen af 20'erne et par skandaler omkring stjerners privatliv, der nærrede offentlighedens opfattelse af Hollywood som Sodoma og Gomorra, og det snarere end filmene førte til kravet om strengere censur. Sammenblandingen af film og virkelighed nåede sit absurde højdepunkt. Men moralens umoralske vogtere – som f. eks. den berygtede »Legion of Decency« – alene navnet er guld værd for humorens historie – fik gennemtvunget, at filmindustrien oprettede en selvcensur, omtrent den værste form for censur, man kan komme ud for: den er næsten umulig at bekæmpe, når den først er etableret, den er rummelig nok til om nødtigst at få næsten bibelsk status, og den er et våben for studiernes magtapparat imod kunstnerne.

I Europas mere urolige og forskelligartede filmlande oplevede man samtidig en sprængning af filmsproget på mange leder og kanter, fra Caligari og Clair til Eisenstein og Dreyer. Formen blev dyrket, og det var hyppigst i den mest extreme form man oplevede den mest extreme erotiske skildring, som i en række af de såkaldte avant-garde film, der i sig rummede stærke elementer af den nytilkomne surrealisme med dens uhæmmede drømmebilleder, der aldrig lignede H. C. Lumbye noget videre. Da filmene var så uuhåndgribelige, lod censuren sig forvirre, men af og til var forvirringen dog så total, at enkelte film blev forbudt, just to be on the safe side (sådan gik det f. eks. Dulacs »La Coquille et le clergyman«), og sammenligningen med den engelske bogcensur – »for alle eventualiteters skyld« – forbud mod Joyce's »Ulysses« ligger lige for.

Det er klart, at i publikums bevidsthed blev disse »sindets sandheder« aldrig nogen trussel for Gloria Swanson, Greta Garbo eller John Gilbert, og de erotiske udtryk var måske knyt-

tet mere til en litterær tradition end til filmen. Gennemslagskraften var i hvert fald yderst ringe, og man kan næppe pege på andre end Buñuel, der med overbevisning kan hævde inspiration fra tiden og ånden. Resten er enkelttilfælde på sidelinier som Cocteau, eller gæstespil som i musicals (heldigst) eller i mental-melodramaer (uheldigst).

Den store filmindustri gik de vante veje, og hentede sin inspiration i en verden udenfor studierne, udenfor filmen, udenfor forfattere og instruktører, derude, hvor den store fællesnævner kan findes, hvis man er heldig.

I »The History of Sex in Cinema« skriver Knight & Alpert bl. a.:

»Through the late Twenties, Prohibition-bred crime-syndicate gangsterism had become big business – by 1930 on screen as off, in movies featuring gangsters and theirs molls, crooked politicians and their fancy women ... Indeed so many gangster films came along in the early Thirties (over 50 in 1931 alone) that censors and church groups – often one and the same – got the alarming notion that the public was accepting gangsterism as a normal part of the American scene.«

Det er ofte nok påvist, at politisk og økonomisk ustabilitet medfører øget kriminalitet, og filmen har – ofte mere markant end f. eks. litteraturen – registreret stemninger, strømninger og bevægelser i den amerikanske befolknings (overfladiske) adfærd. Nogle vil sikkert mene, at det er sket så hurtigt, at det kan være vanskeligt at afgøre, hvilken vej påvirkningen er gået. Alt taler dog for mig at se for, at Hollywood som en svamp har suget stemninger til sig for at kunne bygge på noget økonomisk sikkert, for at skulle vove så lidt som muligt. Og sandheden er naturligvis, at den almindelige demoralisering og kriminalisering (bl. a. gennem spiritusforbudet) var skabt af politikere og finansfolk, ikke af Hollywood, som 'censors and church-groups' – og dermed politikere og finansfolk – hævdede. Det er en del af »billedmediernes« vilkår, som kendes idag bedre end nogensinde. Med gangsterfilmene og tonefilmen kom gadens folk og gadens sprog ind i filmen. Det kunne jo nok chokere i de stille forstæder – som det stadig kan i de tusind TV-hjem – og samtidig kom gadens vold, de slående argumenter, når intelligensen ikke rakte til, eller når en nem løsning på et

vanskeligt problem skulle findes.

Knight & Alpert siger 'liberalt':

»What the films were selling to the movie public was sexual sadism thinly disguised as the topicality of Prohibition-era gangsterism – although some have viewed the turnabout as simply the logical retribution of the male for the damage inflicted upon his ego by the heartless vamps of the previous two decades ... As for women, there is no doubt at all that Cagney and his imitators quickly became erotic figures to them, or that their films titillated their sadomasochistic proclivities ...«.

Det kunne man som nævnt ikke have, og presbyritaneren Will H. Hays fik sammen med katolikken Martin Quigley og jesuiten Daniel A. Lord banket en ny og endnu mere restriktiv Production Code igennem. Den har slæbt som en jernlænke om det andet ben på Hollywood (den første var 'realismen') helt op til midten af 50'erne, og via Hollywoods dominans på verdensmarkedet kunne den ikke undgå at påvirke filmens overflademoral også i andre lande. I vort århundrede har pornografi ikke altid og på alle områder været et spørgsmål om geografi.

»Sex is a many – splendored thing«.
(Groucho Marx).

Og nok engang blomstrede de fantasifulde omskrivninger, nu mere ekstravagant end før, ikke mindst indenfor den nyopdukkede genre, musical'en, hvor den i forvejen erotiske dans blev raffineret af en koreograf og instruktør som Busby Berkeley, der ophøjede regimenter af korpiger til overdådigt bizarre og ekstravagante erotiske shows, hvor han ovenikøbet kunne »tænke den anden vej« og lade det subjektive kamera (og dermed tilskueren) synke ned til det ozu'ske stade (men bestemt ikke i ozu'sk ånd), mase sig vej gennem rækker af spredte ben, krane til vejrs som en dionysisk erektion for til slut at bore sig ned i en kæmpeblomst, der åbner sig som i en tysk trick-naturfilm og afslører, at også den er skabt af lutter piger.

Dekadencen var fuldkommen, mente det dekadente, borgerlige Europa, der talte om drømmefabrikken Hollywood, og som selv henfaldt til dekorativt småludder i førkrigspessimisme om små eksistenser og sjælens ubodelige ensomhed. Erotikken var en stakåndet glæde midt i en syndflod

af bekymringer, og kun en fin de siècle-figur som Max Ophüls og hans franske friluftsmodestykke, Jean Renoir, formåede at skabe film om erotik og sensualisme. Andre forsøgte at lave lystspil, der skulle ligne Hollywoods, og tyskerne havde en tid held med en form for national musical; men en ny form for censur, Dr. Goebbels' propagandaministerium, satte en stopper for afvigelserne, og nazismens djærveste erotiske udtryk var noget med at klaske en gris i rumpen og grinende slå sig på lederhose-lårene. Det er blevet hævdet, at Hitlers yndlingsfilm var »Krach um Jolanthe«; titelrollen blev udført af en so.

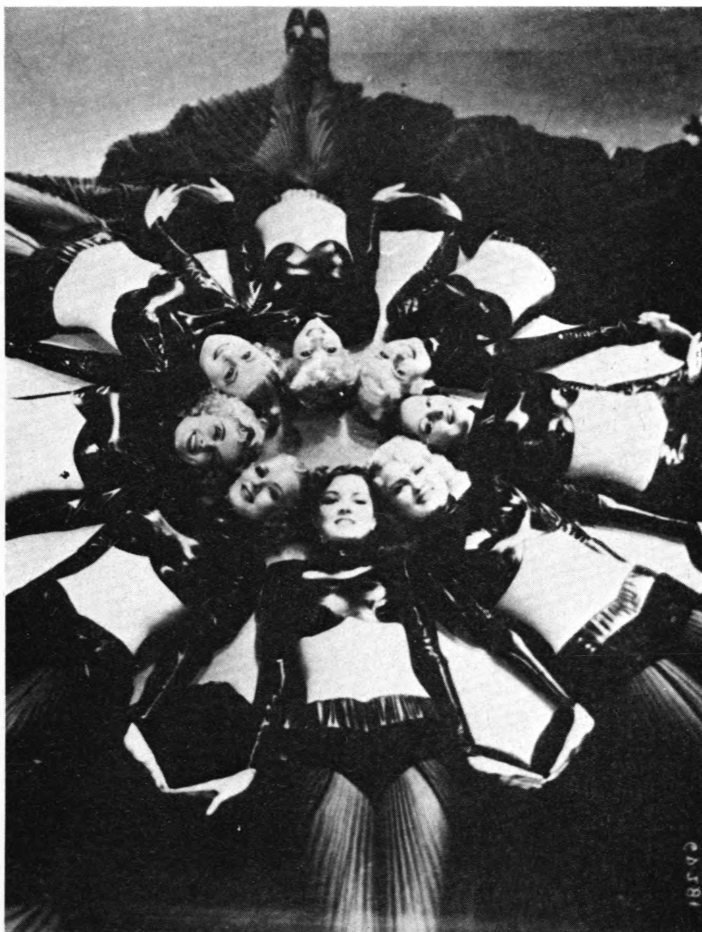
En enkelt europæisk film kom til at stå som det store erotiske bukkespring fremad, Gustav Machatys tjekiske »Extase«, der i 1933 i en voldsomt expressiv stil og med en helt afklædt Hedi Kiesler skildrede et drabeligt erotisk drama med elementerne som urolige tilskuere, men springet var sandt at sige et hop ud af kludene mere end et dyk ind i sindet, og i konkurrencen med Hollywood var det nøgne Europas triumf. Den gamle verden tillod pr. tradition lidt mere nøgenhed i kunsten under henvisning til begreber som »kunstnerisk frihed« og »kunstnerisk sammenhæng« og den slags, som Hays Office stod uforstående overfor med sin cementpandede indsigt og kulturarv, der syntes erhvervet med Biblen i den ene hånd og Hollywoods samlede produktion i den anden. Udviklingslære var en by i Transylvanien³⁾.

Reklagens produktion af sex-stjerner blev da også mere og mere absurd og mere og mere krævende for de implicerede (hvis det ikke lige drejede sig om Mae West, der kørte sit eget helt specielle auteur-race), og et par karrierer som Bette Davis og Jean Harlow illustrerer den åndelige slavehandels omkostninger; den første måtte mase sig igennem med talent, intelligens og albuer og i et og alt trods kravet om sex-appeal, den anden slog igennem på talent og sex-appeal, det sidstnævnte i en sådan grad, at identifikationen greb fatalt ind i hendes privatliv. Hendes virkelige liv var i studierne, hendes kunstige liv udenfor. Enhver kan trække en linie fra f. eks. Louise Brooks eller Jeanne Eagels frem til Marilyn Monroe og Jayne Mansfield og se hvor mange tragedier den løber hen

³⁾ Denne særegne geografiske lokalitet blev dog ikke anerkendt i Danmark, og »Frankenstein« og alle hans efterkommere og varianter blev totalforbudt af den danske filmcensur.



I 1946 bragte »Life« dette billede som en ironisk kommentar til Hollywoods »Production Code«. Reproduceret er billedets tekst lidt udvisket, men med overskriften »Thou Shalt Not« lyder de 10 bud som følger:
 1) Law defeated.
 2) Inside of Thigh.
 3) Lace Lingeri.
 4) Dead man.
 5) Narcotics.
 6) Drinking.
 7) Exposed bosom.
 8) Gambling.
 9) Pointing gun.
 10) Tommy gun.



En scene fra Busby Berkeleys »Lullaby of Broadway«-nummer i musical'en »Gold Diggers of 1935«, et af mange eksempler på, hvordan Berkeley med sine geometriske figur-kompositioner evnede at få let påklædte piger anbragt uden at komme i karambolage med censuren.

over. Kun de færreste havde psykisk og fysisk styrke til at forvise udenomsværkerne til fanblade og lige glade frokostavisers sølle pseudotilværelse.

Imens kørte den internationale pornofilm sit stille løb i USA, Cuba, Tyskland og Frankrig, og de tragedier, der fulgte i dens kølvand, skabtes af politi og retsvæsen⁴⁾. Især Frankrig og Cuba kunne opvise en semi-professionel produktion med egne atelierer og en ikke ringe originalitet, især i de produktionsselskaber, der kendes som »Nathan« og »Dominique«. I slutningen af 20'erne kom der endvidere en ny serie wiener-film. Det blev iøvrigt en tysk producent af pornofilm, Heinrich Hoffmann, der i 30'ernes begyndelse formulerede et af pornofilmens mest belastende krav: ejakulationen skulle være synlig! Den besværlige og meget tyranniske arbejdshypotese lettedes vel siden en del ved 16 mm-filmens fremkomst og af pornofilmens overgang til to-kamera-teknikken, men det er naturligvis først i vor tid, at zoomlinsens opfindelse betød teknikkens endelige sejr over potensen, eller i hvert fald beherskelse af den. Skulle det gå helt galt, lærer nød nogen kvinde mangt og meget, og en standardreplik fra optagelserne til en moderne amerikansk pornofilm kan lyde således: »... it's time to send out for the Anderson potato soup, put some in the woman's mouth that she can drool out, and fake it!«

Der blev naturligvis produceret en del pornofilm i USA, bl. a. nogle meget professionelt tilvirkede, næsten sennettske farcer, men 'verdensmarkedet' domineredes af de cubanske og de franske, og ophavsmændene var fortsat initierede outsiders, der var opsat på at fortælle en sjofel historie i billeder på en god måde. Med 16 mm og 8 mm-formaternes fremkomst bredtes produktionen ud på en række småborgeres smagløse sofaer og dobbeltsenge, og deres uopskårne mekka og dertil hørende ugebladsdrømme blev kombineret med genitalier og havde så værsgo' at fungere som pornografiske film. Jeg vil vove den påstand, at 50'ernes og 60'ernes danske pornografiske film giver et sandere sociologisk billede af den danske borgerlighed end tidens spillefilm.

⁴⁾ I begyndelsen af 60'erne blev en ung pige fra en sjællandsk provinsby slået for retten, fordi hun en enkelt gang og i ukommerciel sammenhæng var blevet filmet i en erotisk situation. Offentligheden omkring sagen kunne lignedes med et bestialsk mord-drama. Hun tog da sit eget liv.

Anden Verdenskrig gav – ligesom den første – fetischismen en ny blomstring. Idoler og symboler, pin-ups og drømmepiger meldte sig under fanerne og gjorde en uvurderlig indsats for den private fred og the private's peace.

Lana Turner i sweater, Esther Williams i latex, Veronica Lake i hår og ikke mindst Rita Hayworth i hvadsomhelst og især i sort satin. Der var af-

Rita Hayworth i »Gilda«.

stand i denne dyrkelse. Det var de »uopnåelige« pigers tid, ja man troede vel end ikke, at Humphrey Bogart, Errol Flynn eller Cary Grant var i stand til sådan rigtig at få gjort noget ved det. Måske var de ikke engang virkelige. Måske var Betty Grable en Petty-Girl, gjort levende af en videnskabsmand med en noget mere forfinet æstetisk sans end dr. Frankenstein.

Der blev ikke slået ret mange skår i selvcensuren, og imens gik den europæiske førkrigspessimisme over



i en efterkrigsdepression, hvor svenskerne i sort undertøj og tømmermænd syntes det var så synd for menneskene, hvor franskmændene i sort undertøj og cigaretskod næppe så nogen vej ud af skidtet og skæbnen, og hvor italienerne, der var for fattige til undertøj, i den ungdommelige kærlighed så for to øre håb for fremtiden. Læsere af nationalt sindelag henvises iøvrigt til Ib Montys artikel »Erotiske motiver i dansk film« i »Kosmorama 16«. Der var megen skyld og megen lidelse i den europæiske films erotiske skildringer i 40'erne og begyndelsen af 50'erne (man oplevede det gerne i Grand Teatret i København), og det var måske på en noget taknemmelig baggrund Ophüls og Renoir viste deres lette og charmerende erotiske intriger.

Det var i 50'erne Hollywood tog kampen op med selvcensuren. D.v.s. det var Otto Preminger, der ene mand indledte kampen med at udsende først »The Moon Is Blue« og senere »The Man With the Golden Arm« uden censurens godkendelse. De blev begge succes'er, og næsten med ét slag var »the code« reduceret til et latterligt levn fra fortiden.

Nu sagde og gjorde man ting, og nogle misforstod det hele og mente, at nu var Hollywood blevet voksen. Det var Hollywood da Rowland Brown sloges for »Blood Money«, da Mae West kæmpede for hver replik i sine film, da Stroheim trodsede alt i »Foolish Wives«, og såmænd da Fritz Lang lod Edward G. Robinson have et uægteskabeligt forhold til Joan Bennett i »Scarlet Street«.

Til gengæld gik det stærkt nu, i USA såvel som i Europa⁵⁾. Hollywood oplevede endnu en fetischistisk periode, men nu dyrkede man dele af anatomen, og her kunne Europa være med både på den ene og den anden led (f. eks. Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Diana Dors og pioneren blandt dem alle, min ungdommelige dilatabilitets Dulcinea, Martine Carol). Den svenske synd var så småt ved at blive et begreb med nøgenbadning og almindelig tummel i sommernattens hø, og blandt de nyopdukkede fænomener skilte sig et enkelt ud, Brigitte Bardot, lanceret nok så meget af sin instruktør som af reklamen. Bardot, barnekvinden, der oven i købet som sine mere pneumatisk medstjerner – og i modsætning til 40'ernes pin-ups – var »opnåelig«.

Dette begreb i forbindelse med Lolita-syndromet blev et fremherskende træk i årenes film, og en strøm af stadigt yngre debutanter viste sig på begge sider af Atlanten. Trivielle naturistfilm og påskehøjtidens exotiske kedsommeligheder fra folkeslag med en for borgerligheden mindre nøgen hudfarve end vor, blev fortrængt til fordel for the real thing: Elizabeth Taylors barm, Carroll Bakers bagdel og hele Ursula Andress. Det var som om de store stjerner kappedes om at turde i konkurrencen med debutanternes dristighed, og nogle mente, at højdepunktet måtte være en pictorial i »Playboy«.

**»At vide er intet, at
forestille sig er alt«.
(Anatole France).**

Parallelt hermed måtte man konstatere, at de medvirkende i de uofficielle film også blev yngre og yngre. Produktionscentrene var nu flyttet til London (med det dominerende »Climax Films«, der siden er flyttet til København), til New York, Detroit, København og Malmø/Stockholm. Senere er Hamburg, Amsterdam og Los Angeles kommet med i konkurrencen i takt med liberaliseringen af lovgivningen, men en tid profiterede især København af afskaffelsen af pornografiloven og nedlæggelsen af filmcensuren for voksne (1972). Det var dog på alle andre områder end det økonomiske en sørgelig affære. Hvor den traditionelle spillefilm brugte den nyvundne frihed med talent og spændvidde – man kan i flæng nævne »Carnal Knowledge«, »A Clockwork Orange«, Woody Allens film, »M.A.S.H.«, Bergman, »Fritz the Cat«, Ferreris grotesker, »Sidste Tango i Paris«, Buñuels moraliteter, Fellinis fristelser, og undergrundsfilmens eneste resultat, Warhol/Morrissey – dér bragede hard-core filmene frem med en trivial borgerlighed og ballonsælger-filosofi, der har truet med at kvæle industrien.

Jeg har tidligere nævnt dette forhold. I troen på filmen som middel til at gengive virkeligheden, her den erotiske virkelighed, har man kørt frem med en realisme, der i bedste fald ligner et kommunalt engageringssofaknald og i værste fald en slagterbutik, der burde lukkes af sundhedsmyndighederne. Det såkaldte hard-core blev et mål i sig selv, hvad der er udmærket – sociologisk set – i kortfilm uden større prætentioner i

retning af story og psykologi. Men i tilfældet den lange erotiske biografilm tror jeg skaberne kan lære en del af farcens store mestre, der tidligt mødte problemet i forbindelse med overgangen fra two-reelers til full length; ligesom man ikke kan grine uafbrudt i 90 minutter, så kan man heller ikke være erotisk interesseret endsige opstemt i 90 minutter (jeg ser her bort fra særtilfælde af satyriasis og nymfomani. Ingen undersøgelser tyder på, at det er karakteristisk for det danske biografpublikum). Der må andet og mere til. Der må – med et lidt skævt udtryk i denne sammenhæng – lidt mere kød på. Virkeligheden må overvindes af fantasien, realismen sprænges af drømmen. Det romantiske unge par i de lange Laurel & Hardy-film eller i Marx Bros.-filmene var et forsøg på at give de nødvendige pauser noget der lignede substans. Den pornografiske film har endnu ikke fundet denne substans, og den har frem for alt ikke lært at sky realismen og i stedet lade det erotiske ske between the frames. Den oplevelsesshungrende tilskuer er syg efter at bruge sin fantasi, og formålet må da være at nære hans drømme i stedet for at gentage hans virkelighed. Fantasiens erotik er ligesom tegnefilmens dramatiske muligheder uden grænser. Alt kan lade sig gøre og alt for lidt bliver gjort. Der har vist sig tendenser til at rejse ind i sindet, ind i fantasien. »Illusions of a Lady« havde det ligefrem som motto på forteksterne, men den turde alligevel ikke tage konsekvensen, »Memories Within Miss Aggie« var på samme vej og gav af og til velgørende fanden i realismen, mens »The Devil in Miss Jones« gjorde et halvhjertet forsøg på at få kombineret fantasi og realisme. Virkeligheden trængte sig på med sine forstyrrende nærbilleder.

Thi der er kun sjældent grund til at se »Brando's real cock in Miss Schneider's real vagina« (som Norman Mailer provokatorisk kræver det), for at det skal være erotisk. Hvad skal vi med dette skin af realisme? Virkeligheden overgår jo filmen med deprimerende konsekvens – hver gang. Fremtiden ligger stadigvæk i fantasien, for den erotiske film såvel som for erotikken i filmen. Jeg må gentage Buñuels ord: »Filmlærredets hvide øjenlåg kunne, hvis det genspejlede det lys, der er dets eget, få universet til at slå revner.«

Det er der ingen gymnastiske øvelser, der kan, selv ikke når de udføres af Linda Lovelace.

⁵⁾ Mit kendskab til produktionen i de andre verdensdele er baseret på kunstneriske højdepunkter og festivalfilm, der er så atypiske, at jeg ikke vover at generalisere ud fra dem.