DANSKE FILMMUSEETS
BIBLIOTEK Dubl.

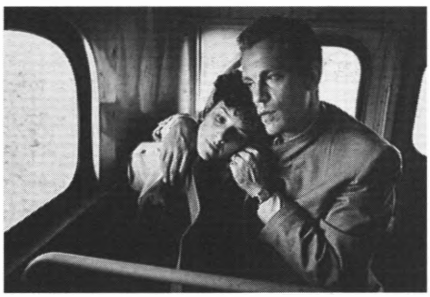
KOSMORAMA

195 * 37. ÅRGANG * FORÅR 1991 * KR. 45

TEMA: SEX
LYNCH * ALMODÓVAR
MAFIA * KRIG
ADVENTURE

I N D H O L D

Carmine og Francis Ford Coppola dirigerer hhv. byorkestret og optagelsen af scenen, hvor Michael Corleone bydes velkommen til Palermo med Va pensiero fra Verdis opera Nabucco i *Godfather III*. Dan Nissen placerer sagaen i gangsterfilmens historie som billede på forretningslivet og de fattiges drøm om genvej til succes i **Mafia.** **9**



Debra Winger og John Malkovich i Bernardo Bertoluccis *Under himlens dække*, hvor Susanne Fabricius finder temaet **Tiden, rejsen og døden** **22**

Robert Redford og Lena Olin i Sydney Pollacks *Havana*, som Kaare Schmidt forbinder med adventuremelodramaet og temaet **Den grimme amerikaner** **18**

Michael Caton-Jones' spillefilm og William Wylers gamle dokumentarfilm har samme historie, men fortæller forskellige historier udfra forskellen på fiktion og fakta-formidling med dertil hørende virkemidler og virkeligheder, som udredes af Kaare Schmidt i **Dramaturgi og fortælling mellem himmel og jord** **4**

TEMA: SEX

I erotikkens vold **~ David Lynchs bizarre univers/***Eva Jørholt* **24**

Spanske passioner **~ Pedro Almodóvars erotiske film/***Eva Jørholt* **36**

Frihedens spøgelser **~ 25 års erotisk film i Europa/***Jan Kornum Larsen* **40**

Dansk film på sengekanten **~ Den danske pornofilms historie/***Carl Nørrested* **46**

Lyst og død **~ Sex, løgn og amerikanske medier/***Peter Schepelern* **50**

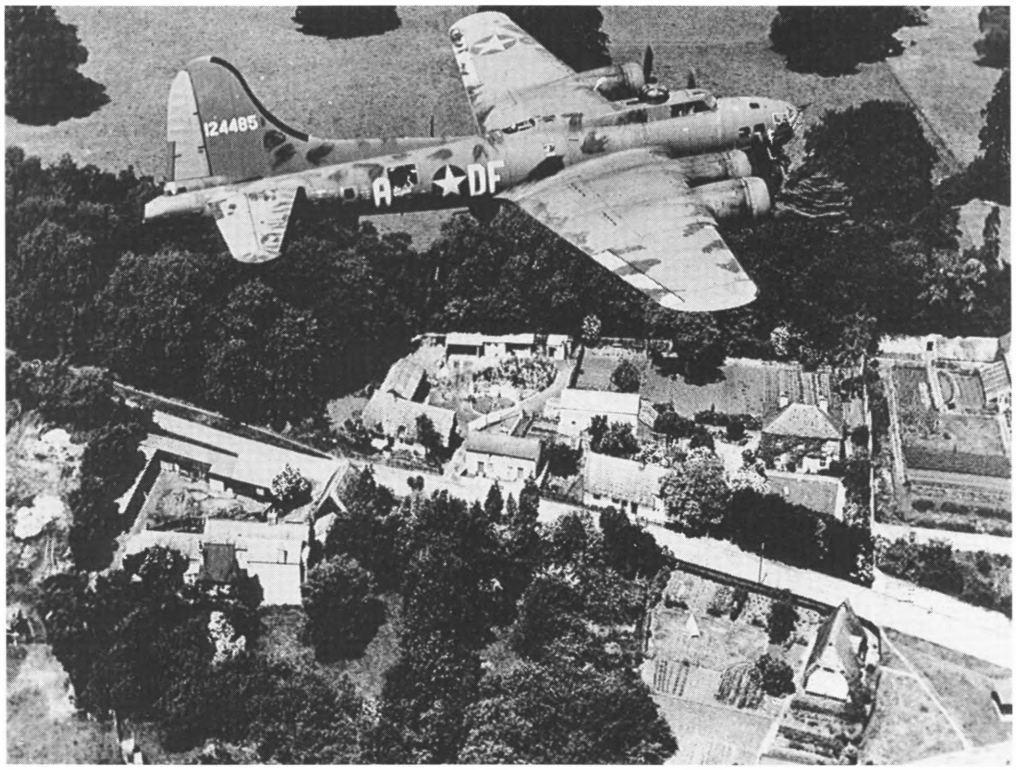
T.v.: Kim Basinger i 9½ uge.
Bagsiden: Al Pacino i Godfather III.

KOSMORAMA

195 * Forår 1991 * 37. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Eva Jørholt, Dan Nissen, Lene Nordin, Maren Pust og Peter Schepelern. Layout: Kaare Schmidt. Produktion og tryk: Rounborgs grafiske hus aps Holstebro.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 150. Enkeltnumre kr. 45. Bestilling: Det Danske Filmmuseum, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 31 57 65 00 (filmhuset) og 31 57 10 03 (ekspeditionen), mandag-fredag 9-16, tirsdag tillige 18.30-21.30, eller på giro 6 04 67 38.



Dramaturgi og fortælling

En gammel dokumentarfilm og en ny spillefilm fortæller samme autentiske historie om et bombefly under 2. verdenskrig. Hvor går grænsen mellem virkelighed, faktaformidling og fiktion? Er der overhovedet en grænse?

af Kaare Schmidt

I spillefilmen *Memphis Belle* er en pr-officer på jagt efter en god historie, der kan bruges i krigspropagandaen på hjemmefronten. Det resulterer i historien om Memphis Belle, den første B-17 Flyvende Fæstning, som i 1943 overlevede 25 bombetogter mod fjenden.

Memphis Belle er autentisk. Det samme er historien om Memphis Belle. Militærets propagandaorgan havde indrulleret en række af Hollywoods førende spillefilmsinstruktører til at lave opbyggelige dokumentarfilm. F.eks. superviserede Frank Capra en serie om *Why We Fight*. John Ford filmede på Stillehavsfronten, Orson Welles forsvandt i sprut i Sydamerika, John Huston var bl. a. i Italien og optog i forreste frontlinie den berømteste og mindst propagandaegnede af filmene, *The Battle of San Pietro* (44). William Wyler tog til en luftbase i England.

Han stod ikke og ventede på, om Memphis Belle kom hjem. Derimod tog han med på flere togter sammen med to fotografer – hvoraf den ene blev dræbt over Frankrig (og den anden senere fotograferede bl. a. nogle af Fords westerns) – udstyret med 16 mm kameraer og farvefilm, som var usædvanlig dengang i spillefilm og nærmest uhørt i dokumentarfilm. Materialet blev samlet til historien om Memphis Belles 25. mission, den sidste, idet de store tab under dagbombningerne havde tvunget generalerne til at sætte en grænse, der gav flyverne et håb om at overleve. Optagelserne er altså ikke kun fra dette ene togt, men de er alle autentiske.

Memphis Belle var inspireret af Harry Watts *Target for Tonight* (41) om et RAF-bombetogt, og den deler de engelske beredskabsfilms berømmede interesse for den menneskelige side, fremfor de store ideologiske armsving, som Capra serverede med skyldig hensyntagen til hjemmefrontens afstand fra selve krigshandlingerne. Wyler lavede senere i Italien en efter sigende mindre vellykket film om et jagerfly, *Thunderbolt* (uds. 1947). Wylers datter er medproducent på den nye spillefilm, sammen med den engelske kvalitetsproducent David Puttnam, som bl. a. har stået for Roland Joffés kritiske og flotte film om den glemte krig i Cambodia, *The Killing Fields (84)*.

Den autentiske historie gør spillefilmen *Memphis Belle* til det, der med en TV-betegnelse kaldes et docu-drama.

Memphis Belle

Memphis Belle – A Story of a Flying Fortress. Dokumentarfilm USA 1944. Prod., Instr & Manus: William Wyler for The War Department. Foto: William C. Clothier, Harold Tannenbaum (dræbt over Frankrig) & William Wyler (ucrediteret). Klip: Lynn Harrison. Musik: Gail Kubik. Speakertekst: Lester Koenig, læst af Eugene Kern & John Beal. Optaget på 16 mm Kodachrome, udsendt i 35 mm Technicolor kopier. 41 min, US-prem.: 14.4.44.

Memphis Belle. Spillefilm England-USA 1990. Instr.: Michael Caton-Jones. Manus: Monte Merrick. Foto: David Watkin. Klip: Jim Clark. Musik: George Fenton. P-design: Stuart Craig. Prod.: David Puttnam, Catherine Wyler. Med.: Matthew Modine (Dennis, pilot), Eric Stoltz (Danny, radio), Tate Donovan (Luke, 2. pilot), D.B. Sweeney (Phil, navigatør), Billy Zane (Val, bombardier), Sean Astin (Rascal, bugskytte), Harry Connick Jr. (Clay, agterskytte), Reed Edward Diamond (Virge, topskytte), Courtney Gains (Eugene, midterskytte), Neil Giuntoli (Jack, midterskytte), David Strathairn (Basechef), John Lithgow (Oberst Bruce Derringer, pr-officer), Jane Horrocks (Faith). 106 min. Prem.: 1.2.91.

Memphis Belle i 1943 ~ og spillefilmens besætning på vej til flyet, og s. 7 efter hjemkomsten.

mellem himmel og jord

Dog lægger filmen selv distance til det autentiske ~ hverken forbindelsen til de virkelige begivenheder eller til Wylers dokumentarfilm nævnes ~ for den vil opfattes som 'ren' fiktion.

Dokumentarfilmen *Memphis Belle* fremhæver det autentiske ~ alt er optaget på flybaser i England og over 'enemy territory', står der i forteksterne. Men selv autentiske optagelser er ikke 'ren' virkelighed.

Begge film skaber en intens oplevelse af krigens angst, det ultimative menneskelige drama, døden som det, der sætter livet på spidsen. Og i begge tilfælde er oplevelsen pointen ~ og ikke tematiseringen af emnet, for der er ingen detaljeret historie, som kan give anledning til filosofisk indholdsanalyse. Derfor er spillefilmen ikke traditionel fiktion med intrigens spændingsopbygning, og dokumentarfilmen er ikke traditionel faktaformidling med udredning af sagsforhold. Begge udtrykker sig i højere grad som digtet, der går direkte til kernen, abstraheret fra udfoldelsen af en historie.

De gør det forskelligt ~ fiktionsdigt og docu-digt kan man kalde det. Forskellen ligger i fortællemåden: Fiktionens koder, der styrer tilskueren ind i det indre univers, og faktaformidlingens koder, der styrer mod den ydre virkelighed. Oplevelsen betinges naturligvis af både det indre og det ydre, og de samles i dramaturgien, strukturerингen af det, der fortælles. De to film har samme struktur.

Dramaturgi

De har den klassiske histories dramaturgiske skelet: *Præsentation* af tid, sted og personer ~ 1943, amerikansk base i England, et bombeflys besætning ~ og af konflikten ~ vil besætningen overleve det 25. og afsluttende bombetogt? *Konfliktoptrapning* ~ turen frem mod bombemålet med beskydningen fra fjendens antiluftskyts og jagerfly, besætningens forsøg på at klare nervepres og forsvarsopgaver. *Højdepunkt* ~ selve bombningen, lettelsen over at vende om. Men faren fortsætter ('the first half, the easy half', siger fortællerstemmen i dokumentarfilmen) i *Konfliktnedtrapningen,* der brydes af *Den sidste spændings moment,* hvor man på basen tæller de hjemvendende fly, og Belle kommer sidst. Så følger *Konfliktløsningen,* hvor flyet lander, og *Afrundingen,* hvor alle jubler.

Historien er ret tynd, så dramaturgien har ikke meget at arbejde med. I sig selv er den da også kun et skelet, som man lige så vel kan finde i f. eks. et nyhedsindslag. Skelettet er blot en faseinddeling af enhver hændelse, livet fra fødsel til død, tilberedning af morgenmad, en dag på ski, hvadsomhelst man har lyst til at afgrænse.

Og det er også ideen med denne dramaturgiske model lige fra det klassiske græske teater, hvor Aristoteles citeres for idealet om fortællingens systematiske efterligning af oplevelsen af virkeligheden. Som sådan er dramaturgien en måde at organisere et stof som en fortælling, der virker overbevisende ved at være virkelighedsnær: de ydre begivenheder i et forløb, der svarer til vores indre oplevelse. En realismeteori.

Den skelner ikke mellem fakta og fiktion – en skelnen, der jo også er af nyere dato – så det ene kan være lige så realistisk som det andet. Dramaturgien er en teori om vores måde at opleve på, og virkelighed og fiktion kan opleves på samme måde (det er derfor, fiktion kan være realistisk). Opleves noget som realistisk, virker det overbevisende og opfattes som sandt.

Teorien har altså intet at gøre med sandheden i det, der skildres. At begge film bruger samme dramaturgiske model kan derfor ikke betyde, at dokumentarfilmen er mindre faktuel, eller at spillefilmen er mindre fiktiv. Vores skelnen mellem fakta og fiktion har intet at gøre med realisme.

Når dokumentarfilmen har samme forløb som spillefilmen, er det ikke bare fordi den er redigeret bagefter (jfr. opfattelsen af faktion som redigeret virkelighed). Forløbet er kun rent praktisk skabt i klipningen, for det passer faktisk med begivenhedernes rækkefølge. Den eneste forskel til en direkte transmission er forkortelsen, hvor det uvæsentlige – der hvor studieværten/reporteren ellers måtte fylde ud med snak – er udeladt. Udeladelsen er Aristoteles' og enhver fortællings metode. Den giver koncentration, som skal intensivere oplevelsen hos tilskueren, så man i værket oplever den spænding, man ville have oplevet, hvis man selv var blevet skudt til måls efter i en flyvende ligkiste.

Angsten er det egentlige budskab. Blot at referere til den ville være at gøre den til noget rent mekanisk, ligesom at efterse motoren i flyet. Den eneste måde at formidle forståelse af en uhåndgribelig følelse på, er at formidle oplevelsen af den. Angst er ikke mindre faktuel end mekanik, blot anderledes. Faktaformidling, der vil nå ud over mekaniske emner, må derfor udtrykke sig tilsvarende anderledes. Derfor er brug af en spændingsskabende dramaturgi ikke i konflikt med den sandhed og den virkelighed, som dokumentarfilmen drejer sig om. Lige så lidt som spillefilmens brug af den er.

Fortælling

Faktastof er tildragelser, hvoraf man unddrager en betydning, en historie, så det tilfældige og usammenhængende tilføjes mening og sammenhæng. Fiktion er omvendt en mening, som tilføjes nogle tildragelser, der gør dem til en historie som metafor for meningen.

Faktaformidlingen starter altså i den umiddelbare virkelighedsreference, som den i bedste fald søger at nå ud over, mens fiktion søger at gøre det abstrakte nærværende, virkelighedslignende. Derfor er filmen med sin audiovisuelle udtryksform mester i fiktion, og TV med sin direkte fødelinie fra begivenheder til modtageren mester i fakta.

TVs direkte transmission af begivenheder, mens de sker, skaber en uovertruffen virkelighedsreference – som at være der selv – hvad enten det gælder mennesket på månen, en krig (jfr. CNN i Golf-krigen), en fodboldkamp, en quiz. Folk, som går op i quizer, taber lidt af gejsten, når de hører, at *Lykkehjulet* er optaget lang tid i forvejen. Folk, der går op i fodbold, taber også gejsten, hvis kampen er fra i fjor. Spændingen om udfaldet er ikke den samme, når udfaldet er afgjort, selv om vi ikke ved, hvad udfaldet blev.

Men samtidigheden er sjældent nok. Fodboldkampen er f.eks. ikke vist, sådan som en tilskuer (og kommentatoren) oppe under halvtaget ser den. Kampen er dramatiseret med klip mellem mange forskellige indstillinger, som bringer os ned på banen, ned i støvlerne på spillerne. Hvis fodbold m.v. ikke *præsenterede* sig som samtidigt, kunne oplevelsen alligevel være den samme. Samtidigheden er blot en måde at forstærke realismen på, som er TV-mediets styrke, men som ikke desto mindre kræver, at man når ud over den umiddelbare virkelighedsreference, for at transmissionen giver mening. F.eks. med nævnte dramatisering, der udtrykker pointen i transmissionen, kampen som drama.

Der er altså ingen *principiel* forskel på, om tingene sker, mens vi ser det, eller om de blot faktisk er sket. Det er bevidstheden om det faktiske, der er afgørende. Quizen, månelandingen og fodboldkampen ville først falde til jorden, hvis vi får at vide, at de er instuderet. Ligesom TV-nyhederne ville blive århundredets flop, hvis de rystede billeder fra begivenhedens centrum viser sig at være lavet i en brandert på journalisternes stamværtshus – selv om ingen kan se forskel på billederne (og man ku' spare en masse penge).

Men når man rent faktisk ikke kan se forskel på billederne, så er der heller ingen *principiel* forskel på, om de er autentiske eller konstruerede. Ganske som med dramaturgien og med den direkte transmission er det autentiske blot en måde at skabe realisme på. Forskellen på fakta og fiktion kan derfor heller ikke ligge i det autentiske, selv om det i reglen bruges som garanti for sandheden.

Og forskellen kan heller ikke ligge i sandhedsværdien. Man kan stykke en masse små sandheder (bl.a. autentiske optagelser) sammen til at fortælle en løgn, og man kan fortælle en sandhed gennem en masse løgne (bl.a. opdigtede historier).

Forskellen ligger i, hvad vi tror er virkelighed – ikke specielt i medierne, men i virkeligheden, thi det er denne tro, vores skelnen mellem fakta og fiktion udspringer af. Og troen flytter helt bogstaveligt bjerge. Wylers *Memphis Belle* er en utroligt god dokumentarfilm, fordi vi tror på, at det virkeligt foregår. Tvivler vi på det, er den en ynkelig fiktionsfilm. Ikke fordi den pludselig er dårligt lavet. Men fordi fiktion drejer sig om en anden virkelighed. Hvad er det så, vi tror, der virkeligt foregår?

Dokumentarfilmens fortælling

Wylers *Memphis Belle* er en dramatiseret beretning.

Begyndelsens kontrast mellem fredelige landbybygninger, bølgende kornmarker, underlagt blid musik, og flyene underlagt buldermusik og fortællerstemmens 'This is a battlefront!' Montagen af flyfotos, der udsøger vores B-17. Forberedelserne, hvor stemmen tolker besætningens oplevelse: 'Sometimes your face turns white, when you find out where you're going.' Skyggen på væggen bag en bedende præst, alvor! Montagen af startende fly – og flyene i luften, da de nærmer sig Tyskland, og hvert ord fra fortælleren om bombemålene rytmisk modsvares af klip til næste fly: 'Rubber. Guns. Ball bearings. Shells. Engines. Planes. Tanks – Targets. Targets to be destroyed'.

Poesien i de brede hvide striber efter de majestætiske fly, afbrudt af fortællerens '– for the men far from beautiful', fordi fjenden ser striberne. En pointe, der vender tilbage i billederne, da angribende tyske jagere uden striber ses som rystende pletter på himlen, umulige at fastholde. De lydløse røgtotter udenfor vinduerne, eksploderende antiluftsskytsgranater uhyggeligt tæt på, 'Flak so thick you can walk on it'. Den enerverende motorlyd, der i luften har erstattet musikken, og den kortvarige brug af besætningens stemmer over intercom'en (ingen synkronlyd, al lyd er lagt på bagefter). Hjemkomsten set fra jorden, hvor man tæller fly og venter – ser de sårede blive løftet ud, ser de sårede fly – indtil Belle kommer til sidst. Happy end med det engelske kongepar, der ønsker tillykke, underlagt God Save The King. Udtoning underlagt Auld Long Syne.

Dramatiseringen får sandhedsapostle

til at skære tænder og får visse teoretikere til at påstå, at film uundgåeligt må blive fiktion – film fortæller, og tilskueren tvinges til at finde *historien.*[1] Ligesom nogle mener, at rekonstruktion er tabu i faktaprogrammer. Men hvor går grænsen?

En sproglig beretning fortæller også, og den er *altid* en rekonstruktion, uanset om det er en avisartikel eller en medicinsk afhandling. Blot benytter film en slags virkelighedsmateriale, de genkendelige motiver i billederne. Men ligesom enhver anden form for kommunikation må de formes efter *nogens* opfattelse og oplevelse for at udtrykke noget. Virkeligheden kan ikke gengives rent og ubesmittet, og hvis det betyder, at virkelighedsgengivelse er fiktion, så er der ikke andet end fiktion. Og så er diskussionen lissom overflødig.

Dramatiseringen gør altså ikke *Memphis Belle* – eller andre dokumentarfilm og faktaprogrammer – til fiktion. Dramatiseringen indenfor film tjener, ligesom i enhver anden form for kommunikation, til at kompensere for mediets mangler i forhold til vort totale sanse- og tænkeapparat. Ingen udtryksform kan bringe os helt ind i en virkelighedssituation som f. eks. besætningens på Memphis Belle. I stedet kan man vælge mellem to illusioner. Enten den refererende, hvor fortælleren virker uinteresseret, så tilskueren er overladt til sin forhåndsinteresse, og begge på den måde forholder sig tilsynelade objektivt til sagen. Eller den engagerende, hvor fortælleren forstærker mediets specialiserende udtryk (billeder eller ord eller lyde eller andet), så de også aktiverer felter i vort sanseapparat udover dem, der svarer til mediets. Så ord danner billeder. Og billeder danner begreber. Og begge dele danner følelser.

De to illusioner er ikke forskellen på fakta og fiktion, selv om fakta altid har noget refererende og fiktion altid noget engagerende. Tværtimod kan det refererende give fiktionen noget konkret vedkommende, f. eks. i form af et genkendeligt hverdagsemne. Og det engagerende kan formidle oplysninger, der aldrig kan refereres.

Det sidstnævnte er det, der gør *Memphis Belle* til en enestående god dokumentarfilm. Den er fortalt, så man oplever faren i den ydre verden, der vises. Oplever den med bevidstheden om, at fotograferne faktisk befinder sig midt i den. Det er rigtige jagere, der angriber. Det er rigtige mennesker, der styrter ned. Det løber én koldt ned ad ryggen, fordi dramatiseringen til fulde udnytter den plantede information om, at det her er *for real.*

Memphis Belle er enestående, fordi den vender de primitive optagevilkår til sin fordel. De er netop tydelige, fordi fiktionsinstruktøren kender sine virkemidler, så han kan skabe spænding, uden at gå over i fiktionen.

Spillefilmens fortælling

Spillefilmen *Memphis Belle* efterligner nogle af optagelserne fra dokumentarfilmen – kornet, der bølger bag de startende maskiner, landingshjulene, der svinger op eller ned, set nede under vingerne, montagen af fly på jorden og i luften m. v. Men virkningen er ikke den samme. Billederne ser ikke ud som om kameraet er begrænset af den ydre verdens fysiske hindringer – vægge, afstande, tyngdekraften osv. De massive teleoptagelser bringer flyene helt ind bag nethinden, hvor psyken danner et andet billede end øjet. Hvor fiktionen danner et andet billede end det fotografiske, nemlig det metaforiske. Billederne viser ikke kun en ydre verden, men også en indre.

Med dokumentarfilmens dramatisering skabes en anonym eller fælles oplevelse af en situation, mens fiktionen skaber en individualiseret oplevelse. Den behøver ikke at være mere subjektiv, men den handler om det subjektive, om oplevelsen i sig selv.

Det fremgår bl. a. af brugen af fiktive personer. De er ligesom historien et middel i fortællekunsten, en metafor. Vi engagerer os i personerne for at få del i de oplevelser, som fortælles gennem dem. Vi identificerer os ikke med personerne som mennesker, men som skabeloner for at nå til det egentlige, oplevelsen af frygt, håb, glæde, sorg osv. Derfor kan mænd identificere sig med kvindelige personer, rumpiloter med vinkelskrivere, og hver især med en masse personer i samme historie.

Det sidstnævnte er man pisket til i Caton-Jones' *Memphis Belle*. Den er en kollektiv fortælling – ikke om et fly med en gruppe besætningsmedlemmer, men om en række individualiserede personer, flybesætningen og nogle personer på basen. Dokumentarfilmens anonyme fællesoplevelse brydes i spillefilmen ned i enkeltbestanddele med hver sin oplevelse af begivenhederne. Tilsammen udgør de mere end summen af oplevelserne. De aktiverer en masse i vort sanseapparat, som går ud over oplevelsen af at være med på turen, være i situationen. Vi er ikke bare i flyet, men indeni personerne og oplever en række variationer af frygt, håb, glæde, sorg osv. Så mange variationer, at registret bliver så nuanceret, at man kan få oplevelsen af selv at være deltager i begivenhederne og ikke blot iagttager af andre deltagere.

F.eks. opleves i dokumentarfilmen gyset, da et søsterfly styrter ned, og via stemmerne fra intercom'en følges besætningens engagement i optællingen af faldskærme – hvor mange slipper ud! Det samme sker i spillefilmen, men her dramatiseres det yderligere psykologisk. Andenpiloten ville gerne have været førstepilot og for at have noget andet med hjem, aftaler han med agterskytten for et kort øjeblik at overtage dennes plads, så han får chancen for at skyde på fjenden. Han rammer en tysk jager, som slår en kolbøtte og med vingen skærer en B-17 midt over. De to halvdele svæver et øjeblik – hans chok får tiden til at stå stille – før de langsomt ruller rundt og styrter.

Den ydre handling – det overskårne fly – kunne have været i dokumentarfilmen, hvis fotografen havde været 'heldig' nok. I så fald ville virkningen bero på bevidstheden om det autentiske. I spillefilmen opbygges virkningen gennem den indre handling – andenpilotens triumf, der bliver til tragedie, han bliver skyld i sine kammeraters død blot for at høste en mental souvenir, og det vil altid forfølge ham. Den tragedie gør det overskårne fly til en chokerende oplevelse. Dvs. at flyet bruges til at fortælle noget om ham, som er det vi oplever. Det er det, der er fiktionens realisme. Og det er derfor 'virkeligheden' kun sjældent når på højde med fiktion. Fiktion fortæller simpelt hen mere realistisk.

Memphis Belle har ikke den traditionelle histories intrige, hvor de tematiske værdier er fordelt på helte og skurke eller lignende i indbyrdes konflikt. Det eneste, der ligner sådan noget, er rammehistorien med den stoute basechef, der bærer på sine drenges skæbne, og den kyniske pr-officer, som vil udnytte Belles overlevelse til krigspropaganda (som Wyler faktisk gjorde). Besætningen, derimod, karakteriseres med et væld af fintmærkende antydninger i et poetisk kaleidoskop af små reaktioner – en hoveddrejning, et smil, en skæv bemærkning etc. – som ikke føjer sig sammen til fuldgyldige personportrætter eller tematiske størrelser. Denne 'omvej' springes over, så vi i stedet får digtets direkte, nærmest handlingsløse fremstilling af stemninger, som hver især åbner en verden for den, der digter med. De føjer sig sammen til en nuanceret totaloplevelse af det ekstreme pres, der tvinger besætningen til uselvisk samarbejde som en organisme for den fælles overlevelse, iblandet pludselige afbræk, når presset letter eller nerverne slår klik og personligheden kræver luft. F.eks. den forskellige reaktion på pr-officerens løfte om berømmelse og driverliv, eller skænderiet mellem de to midterskytter midt under et jagerangreb.

De formidable flyoptagelser – smukt med de ægte gamle fly, der pløjer sig vej over himmelhvælvet – virker ægte, fordi de udspringer af denne poetiske personkarakteristik. Den betinger oplevelsen af ventetid og kamp som skiftevis massiv, homogen, triumferende og sårbar, splittet, rædselsvækkende. Sådan er vore drenge – som en åben bog med det ufærdige menneskes blanding af usikkerhed og skråsikkerhed.

For det *er* drenge – i modsætning til det typiske billede i krigsfilm. Og ikke drenge, der bliver mænd, men drenge, der netop ikke får lov at blive mænd, fordi deres dominerende personlighedsdannende erfaring i den udvikling, hvor de skulle blive mænd, er angst.

Hele den dramatiske individualisering, hele den fiktive historie, ligger i de mange små reaktioner, som viser, hvordan de prøver at klare angsten. Ikke heroisk, ikke fejt, for det er ikke filmens begreber, men bl. a. med ansatser i den retning, fordi ikke mindst det ufærdige og det angste menneske må prøve at tilpasse sine reaktioner til omgivelserne, til det som forventes i tider, hvor de begreber er direkte forbundet med liv og død. Det gælder også bag fronten, forsøget på at forstå og leve sig ind i deres situation, hjulpet af nyhedsformidlingens og fiktionens typiske modeller. Pr-officerens ståhej repræsenterer den side og viser endvidere effekten på mandskabet, som rystes over denne yderligere og unødvendige udfordring af skæbnen (muligvis inspireret af en indstilling i dokumentarfilmen, hvor et hjemkomment besætningsmedlem vender sig bort fra kameraet – 'in no mood to have his picture taken').

Drengenes hang til amuletter er det tydeligste eksempel på desperationen. Selv om det er reelt nok i sig selv, sammenfatter det også symbolsk de reaktioner, som ikke kan beskrives med ord eller virker meningsløse og uforklarlige. Når de to midterskytter et øjeblik glemmer fjenden, er det p.gr.a. en større fare, en amulet, som er forsvundet. Her er det kun det irrationelle, man kan tro og håbe på. Ligesom i det tilsyneladende umulige, at de store jernklodser, de befinder sig i, kan svæve frit i luften mellem himmel og jord. Kun troen kan holde dem deroppe, sandsynligheden taler imod.

Modtagesituationen individualiserer oplevelsen på en anden måde – vores associationer er vores egne. Filmen er bl. a. lavet som modbillede til den 'fascistiske' holdning til mod og farefuld spænding i *Top Gun* (86). Men *Memphis Belle* åbnede i Danmark for et publikum, som efter nyhedernes Golf-krigshistorier kunne se filmen som en beredskabsfilm, hvor det er klart, hvem man skal holde med. Nøjagtig som det var formålet med Wylers film, mens den i dag med sin faktuelle distance til 2. verdenskrig virker mere rystende end propagandistisk. Og som sådan er lige aktuel.

Litteratur

Note 1: Charles Affron analyserer filmen udfra nyere fortælleteorier for at afsløre den som ikke-dokumentarisk og fiktionaliseret i Reading the Fiction of Nonfiction: William Wyler's *Memphis Belle*, in Quarterly Review of Film Studies, Vol. 7, No. 1, Winter 1982.

Anmeldelse i Variety, March 22, 1944.

Michael A. Anderegg: William Wyler, Twayne Publishers, Boston 1979.

Richard Meran Barsam: Nonfiction Film – A Critical History, E.P. Dutton & Co, New York 1973.

Sharon Kern: William Wyler: a guide to references and resources, C.G. Hall, Boston 1984.

Axel Madsen: William Wyler, Thomas Y. Crowell Company, New York.

MAFIA

Mafiaen, gangsteren og drømmen om Robin Hood

af Dan Nissen

Det har i de senere år ikke skortet på film om gangsters, mafia, den organiserede kriminalitet eller hvad man nu vælger at kalde det. Scorseses mesterlige, fortættende *GoodFellas*, Coen-brødrenes køligt kalkulerede og stilsikre *Miller's Crossing*, Andrew Bergmans *Jackpot*, hvis filmstuderende hovedperson nærlæser *Godfather* og 'i levende live' møder en af slagsen ~ spillet af Brando som en veloplagt træfsikker parodi på sin Godfather-figur ~ og nu *Godfather III*. Lidt længere tilbage finder man f.eks. Hustons humoristiske lille perle *Familiens ære* og Jonathan Demmes elskelige farce *Gift med mafiaen*.

Og det ser ikke ud til at stoppe med det. Brancheblad Variety kan oplyse, at op mod et dusin film er under vejs med lignende emner, bl.a. en adaption af Doctorows roman Billy Bathgate med Dustin Hoffman i hovedrollen og en række factsbaserede historier om hhv. den legendariske Machine Gun Kelly, Bugsy Siegel inkarneret af Warren Beatty, fagforeningsbossen Hoffa spillet af Jack Nicholson, for nu blot at nævne nogle få.

I det man næsten kunne kalde en bølge af gangster/mafiafilm står Coppolas film helt centralt. Ikke som igangsætter, for det var bemærkelsesværdigt, hvor få efterfølgere, der kom til førstedelen af Coppolas film, der formentlig var for ene-stående til at kunne danne skole, men nok som den måske ultimative film om den organiserede kriminalitet, en film, der med sit klassiske storfilmsformat og episke anslag trak på Hollywoods store traditioner og samtidig gav disse et nyt perspektiv og en ny fylde.

Godfather

Mafia?

Betegner ordet et fantom, er der noget, der hedder mafia, eller er det blot et foster af en livlig fantasi, en mytologisk omskrivning af begrebet magt?

En kendsgerning er det i hvert fald, at ordet ikke nævnes i Coppolas film. Det er ikke, fordi han ikke kendte det, men fordi produktionen kom i vanskeligheder. Som produceren Al Ruddy har fortalt til Los Angeles Times, så var der ingen åbne trusler, men problemer med at finde locations og få tilladelser i New York. En af New Yorks dengang indflydelsesrige politikere var Joe Colombo, der gik for at være Don i Co-

lombo-familien. Han hævdede, at al den snak om mafia m.m. var opspind opstået hos FBI, der med mafia-mytologien tilsvinede amerikanere med italienske rødder og dermed styrkede den magt, der lå hos the WASP establishment, hos de hvide angelsaxiske protestanter. Colombo havde i slutningen af 60erne dannet The Italian American Civil Rights League for at bekæmpe denne tilsvining. Da *Godfather* løb ind i problemer, henvendte Ruddy sig til Joe Colombo og kunne senere på en pressekonference oplyse, at man havde besluttet sig til at fjerne alle henvisninger i filmen til mafiaen og cosa nostra. 'Suddenly, any real resistance to the film faded', har Ruddy sagt, uden dog at ville vedkende sig en aftale. Men ledende medlemmer af Colombos liga fandt pludselig lokaliteter og huse, der var særdeles velegnede til filmens location optagelser.

Inden Coppolas film var åbenlyse mafiaskildringer på film egentlig ganske sjældne. I 50erne kom en håndfuld film, der skildrede politiets arbejde med at optrævle mafiaen eller skildrede mafiaen indefra. I 68 havde Martin Ritt forsøgt sig med temaet familien, forretningerne og volden i *Mafia-brødrene,* men filmen blev en økonomisk fiasko. Så da Mario Puzo præsenterede Paramount for ideen til *Godfather,* måtte jorden gødes først, og efter Paramounts forslag skrev Puzo romanen, der blev en bestseller, som selskabet nu under megen publicity kunne købe filmrettighederne til.

Coppola var ikke første bud på en instruktør. Penn havde været nævnt, men havde travlt. Peter Yates og Costa-Gavras sagde nej og Sidney J. Furie kunne man ikke blive enige om. Coppola blev foreslået, bl.a. med den begrundelse, at han med sit italienske navn og forfædre ville kunne dæmpe den pression, man forventede fra mafiaen. Men den da 31-årige Coppola, der netop havde haft en fiasko med *Flygtig som regnen,* som han havde kæmpet hårdt for at få igennem efter sine egne ønsker, ville lave art films og var ikke intetesseret i 'this hunk og transh', som han sagde. Men tilskyndet af George Lucas og farmand Carmine, accepterede han og pressede selskabet til en løn på 125.000 dollars plus 6% af bruttoindtægterne. Der skulle vise sig at blive en pæn hyre. 30 måneder efter premieren havde den indspillet i nærheden af 330 mio. dollars.

Godfather 1: Marlon Brando og t.v. Robert Duvall som Tom Hagen. Godfather 2: Al Pacino og John Cazale som Fredo. Godfather 3: Al Pacino og Andy Garcia (s. 9).

Det var derfor ikke overraskende, at ideen om *Godfather II* var 'an offer he couldn't refuse'. Coppola vidste nu, hvad han var værd og gik først i gang, da selskabet accepterede hans honorarkrav på 1 mio. dollars og 13% af indtægterne. Hans idé var at forme andendelen, så de en dag kunne blive vist sammen som en 6 timers film, og hans ambition var, at fortsættelsen absolut ikke skulle være en billig anden ombæring, en malkning af en succes. Tværtimod skulle den overgå førstedelen, være 'mere ambitiøs, smukkere og mere avanceret end den første'.

Og det blev den. Den første film lægger med overlegen visuelt schwung og frapperende fortælleteknik ud i 1945 ved en familiefest hos Don Corleone. Vi får familien præsenteret: overhovedet der benytter sammenkomsten til at ordne nogle 'forretninger' og aftale nogle tjenester, og de tre sønner der er tre forskellige karakterer. Michael er den studerende, den gode patriot, der netop er hjemvendt fra militærtjeneste og har forlovet sig ind i et miljø fjernt fra hans eget italienske. Han har ingen planer om at gå ind i familien, men planlægger et andet liv. Kun attentatet på faderen får ham til 'at gøre sin pligt'. Hans brødre er den grove og temperamentsfulde Sonny og den svage Fredo, der allerede har drukket for meget, og Connie er søsteren, hvis bryllup er anledning til festen. Rundt om familien præsenteres rådgivere og håndlangere, gudbørn og forretningsforbindelser. Det er en sand tour de force af filmisk pragt og raffineret klassisk fortælleøkonomi.

Og i den anledning får man også præsenteret hele sagaens hovedtema: forretning og familie. Her udfoldes den skildring af familierelationer, der kun blev antydet i de tidlige gangsterfilm. Hos Coppola er familien filmens varme centrum: ikke bare modbilledet til 'forretningernes' voldelighed, men årsagen til at 'forretningerne' overhovedet bliver udført. Igen og igen afbrydes en familiesituation af en ~ ofte blodig ~ forretning. Karakteristisk ved barnedåben, hvor den kirkelige ceremoni krydsklippes med blodige mafiaopgør.

Der er klare markører af udviklingen fra den gamle Don Vitos patriarkalske regime til Michaels anderledes uperson-

ligt kuldslåede forretningssynsvinkel, en markering, der mimer den klassiske opfattelse af den 'virkelige' historiske udvikling fra de tidlige 'igangsættere' til en senere tids managers. I filmens fortættede billeder er den tidligere patriarkalske kapitalist tydeligt den positive figur.

Andendelen fylder billedet ud ved at gå tilbage til Don Vitos barndom og ankomsten til New York, klippet sammen med Michaels historie som Don efter Don Vitos død. Igen kontrasteres personer og epoker: Don Vito og Michael, opstigningen og forfaldet, den ydre succes og den indre tragedie. Michael ender i andendelen som måske den mest magtfulde mand i landet, men er forladt af kone og børn og med et broderdrab på samvittigheden. Som karakteristisk kontrast dør Don Vito i sin have, mens han leger med sit barnebarn. Her maskerer han sig med en appelsinskræl i munden næsten som det monster, Michael senere bliver til. Lever Michael er det et dødt liv, et frossent følelseskoldt liv. Og ser vi Don Vito i sit gyldentbelyste arbejdsværelse, så finder vi til slut Michael i kolde blågrå farver i bådehuset, hvorfra han overværer likvideringen af Fredo.

Det er den familiemæssige og personlige tragedie, Coppola focuserer på. Og ser vi mafiosoen i funktion, er det ikke i baggårde og fattige immigrantmiljøer, han færdes. Han er til overflod en velsitueret og derfor respekteret borger, hvis magt og indflydelse ingen er i tvivl om. Immigrantmiljøer er langt bag Don Vito, da filmen starter, og hele hans opførsel som en ædel patriark får de 'forretninger', han aftaler med sine hjælpere, til at tage sig mindre blodige ud.

Alle gode gange tre

Og nu kommer så *Godfather III* ~ 18 år efter den første og 16 år efter toeren. Coppola har adskillige gange hørt fra ivrige producenter, der godt ville fortsætte den indbringende saga, og man fornemmer, at da Michael i opus III tror, at han for evigt var kommet fri af 'alt dette' og nu trækkes ind i det igen, så kunne det være Coppolas ord, da han endnu engang blev opfordret til at skabe endnu en *Godfather*.

Filmen holder med bemærkelsesværdig konsekvens tonen og de mørktonede og fint lysgraduerede billeder fra de første. Det er stadig et epos, stadig et elegisk-melankolsk kvad centreret om en familie, hvis værdier og fællesliv går i opløsning, samtidig med at den ydre magt og pragt blomstrer. Blev Michael Corleone i den første film mod sin vilje trukket ind i Godfather-verdenen og viste sig som den strategiske administrator af familievirksomhederne, som den køligt kalkulerende hjerne, der kunne deltage i de familiemæssige og religiøse ceremonier, samtidig med at hans blodige og strategisk overlagte ordrer blev effektueret, så prøver han i denne nye film at trække sig ud af det blodige håndværk, prøver at få vasket den sorte formue hvid og gøre sine forretninger legitime, samtidig med at han også selv vil opnå legitimitet og accept fra de økonomiske magtcentre, han prøver at blive en del af.

Godfather 3: Andy Garcia og Sofia Coppola.

Filmen starter i 1979, 20 år efter de foregående film og lægger ud med en religiøs ceremoni hvor Michael af den katolske kirke modtager St. Sebastian-ordenen efter gavmildt at have skænket kirken et større beløb. Der skal i Corleone-familiens navn oprettes en fond til hjælp for de fattige på Sicilien, og samtidig skal pengene bruges til at rehabilitere Michael. Han arbejder ikke som før med spillecasinoer, men er involveret i Wall Street og ejendomsbesiddelse. Det er blevet en papirforretning og Michael vil bruge kirken til at komme ind i et europæisk ejendomskonsortium, hvor Vatikanet har stor indflydelse. Han vil legitimere og konsolidere sin magt og samtidig accepteres af det fine selskab.

Gennem den ceremoni bliver indledningen i filmen til en rekapitulerende parafrasering af indledningen til den første *Godfather*. I begge film bliver en betydelig familieceremoni koblet sammen med familieoverhovedets forretningsmøder og -aftaler.

Men tonen er ganske anderledes kuldslået i den nye film. Vi er ikke blot flyttet fra 40erne til 70erne, men også fra den idylliske Long Island-have til en lejlighed i New York, hvor det, der før

Palermos Teatro Massimo opfører Pietro Mascagnis Cavalleria rusticana, overværet af Mary (Sofia Coppola), Kay (Diane Keaton), Michael (Al Pacino), B. J. Harrison (George Hamilton), Andrew Hagen (John Savage), Dom (Don Novello), Vincent Mancini (Andy Garcia) og Connie (Talia Shire).

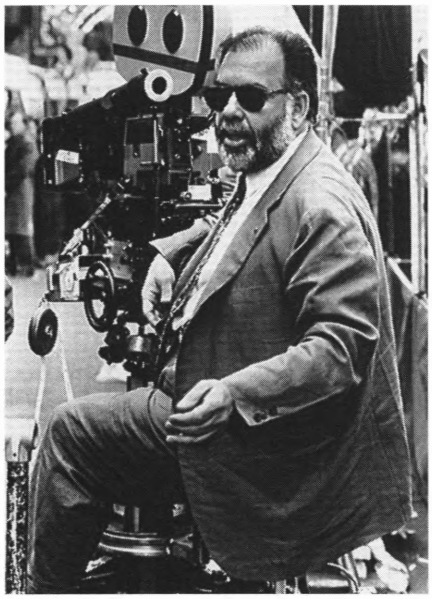
ter, at den guldrandede kapitalisme og de ærværdige familier ikke i deres transaktioner og forretningsmetoder står tilbage for de amerikanske opkomlinge og mafiosi i brutalitet og beskidte midler.

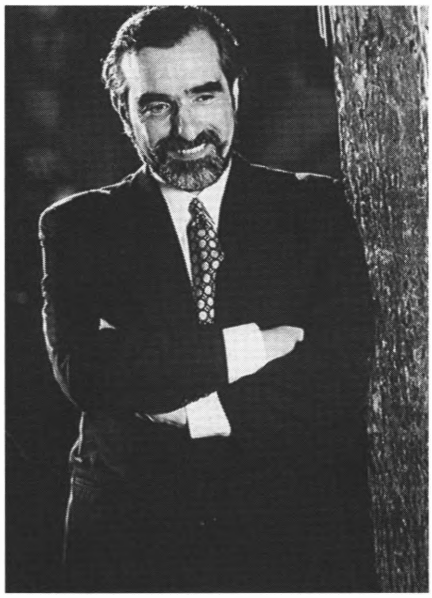
Anden halvdel af filmen udspiller sig på Sicilien, hvor en række af familiemedlemmerne opholder sig, officielt for at overvære Anthonys ~ Michaels søns ~ debut i operaen Cavalleria Rusticana, men selvfølgelig også for at varetage en række komplicerede forretninger. Det kulminerer i en ren tour de force af cinematografisk mesterskab, i en krydsklipning af scener fra operaen med indtil flere morderiske plot, der på forskellig vis involverer Michael, Connie, Antobello ~ en mafiaven og konkurrent ~ kirken og nogle af dens magthavere.

På det familiemæssige plan forelsker Michaels datter Mary og Sonnys Vincent sig i hinanden. Michael er imod fætter-kusine forholdet, og da Michael, syg efter et hjerteanfald, ser sig nødsaget til at udnævne sin efterfølger som familiens overhoved, bliver det led i en handel. Vincent kan blive den nye Don, med ret til at bære navnet Corleone, hvis han afstår fra Mary. Således bliver skellet mellem kærlighed og karriere et klart dikteret valg, og Vincent er ikke i tvivl. Han er i filmen udtryk for, at man ikke kan vende det gamle liv ryggen, ja, måske ikke kan klare sig uden. Og Michael opnår da heller ikke at blive accepteret af de attråede europæiske finanskredse, selvom han forsøger at brænde broerne bag sig og rense sit navn. Undervejs har han fastholdt,

var en storfamilie med Brandos Godfather som det patriarkalske midtpunkt, nu højst er de sørgelige rester af en familie. Michaels kone har forlængst forladt ham. Man erindrer den første film, der endte med Kay som den udenforstående, hende der så døren blive lukket ind til forretningsværelset og så de besøgende nærme sig Michael med samme ritualer, som de tidligere havde benyttet ved møder med Don Vito. Her aner hun hans fremtidige verden, og senere tager hun konsekvensen og forlader ham. Nu dukker hun op efter en længere årrække. Med sig har hun sønnen, der er ved at uddanne sig til jurist for senere at kunne indgå i familieforretningerne. Men han vil droppe den karriere for at hengive sig til sin lyst: han vil være operasanger. Han er formet i Michaels billede fra første film, men modsat Michael fastholder og gennemfører han sin løsrivelse. Datteren er derimod indgået i virksomheden og skal bestyre nogle af dens aktiviteter. 'Familiens' kvindelige overhoved er Michaels søster, Connie, en stærk og skarpskåren kvindefigur, men også et magtmenneske ganske uden den sicilianske mamma-aura, der var omkring Michaels mor.

Til dette møde mellem familiemedlemmer, venner og forbindelser kommer en repræsentant fra fortiden: Sonnys illegitime søn, Vincent, der i temperament slægter sin far foruroligende meget på. Han er gorilla for Joey Zasa, der har overtaget nogle af Michaels mindre appetitlige forretninger som ågerkarl og ejendomsspekulant omkring slumkvarterne i Little Italy. Også Zasa har ambitioner, men kan ikke forlige sig med Michaels bestræbelser på at få indflydelse i det europæisk dominerede ejendomsselskab. Da en række magtfulde mafiosi afholder et møde, hvortil Zasa ikke er inviteret, ender det i en ren massakre foranlediget af den forsmåede Zasa. Og pludselig ser Michael sig tilbage i de blodfejder og familiemassakrer, som han troede, han havde lagt bag sig. Således er han udspændt mellem på den ene side en dubiøs fortid og en fremtid, der varmt attråes som gylden og renvasket, mellem to verdener, hvor ironisk nok den amerikanske for Michael repræsenterer den 'gamle verden', mens Europa bliver den nye verden og det nye økonomiske magtcenter med gamle og solide europæiske familier og finanskredse. Det er en af filmens ikke overraskende poin-





Francis Coppola og Martin Scorsese.

at al hans virke, hele hans liv har været én lang uselvisk bestræbelse på at sikre 'familien'. Måske er det eventyret om konen i muddergrøften: Michael kunne måske have været en konge i sin egen verden, men stræbte efter anerkendelse fra en anden og ender sine dage som en olding, der i haven på Sicilien lige så stille glider ned ad stolen og dør ~ ensom og forladt fristes man til at tilføje, hvis det ikke var en kliché.

Men hos Coppola, der oplader sin fortælling med mytisk stof og almene værdikontraster, samtidig med at der fortælles konkret om en konkret familie, og samtidig med at historien i sig også rummer udsagn om de historiske bevægelser i tiden, bliver det ikke en kliché. Coppola indfarver sit epos med så mange betydningslag, at oplevelsen er mættende. Det er en saga af klassisk tilsnit, men også en auteur-film, hvor instruktøren ikke blot trækker på sin egen familie som medvirkende, men også på egne livserfaringer. For den midaldrende instruktør bliver alderen et tema og døden nærværende, og det at miste grebet ligger indlejret i selve historiens kerne, ligesom det tragiske tab af et barns liv er noget Coppola selv kender til.

Arbejdsmanden

Det er interessant at sammenholde Coppalas stortsvungne melankolskfarvede familietragedie med Scorseses tætte, rappe og hyperintense skildring af miljøet i *GoodFellas*. Begge beskæftiger sig så at sige med magtens mønstre, dens væsen og veje, men ellers er de nærmest modsætninger. Ikke blot er det en voldsom forandring i tempo, rytme og fortællemæssigt temperament, det er også et markant skift i synsvinkel på stoffet.

Coppola placerer sig så at sige i magtens centrum og skildrer indefra mafiafamiliens organisering i en hierarkisk struktur af vennestjenester, respekt og ære. Det patriarkalske hierarki udfoldes næsten som sin egen raison d'etre, som en naturgiven orden, der ikke involverer profane penge.

Scorsese skildrer det udefra fra først en drengs synsvinkel og senere en mafia-arbejdsmands, en arbejdsmand, der aldrig kommer ind i familien, fordi han ikke er af rent siciliansk blod, men er irsk-siciliansk. Drengen fascineres af magten, som han ser den udfolde sig. Og det er ikke en magt som Godfather, men en småmandsmagt hvis udtryk er f. eks. retten til at parkere udenfor en brandhane uden repressalier fra myndighederne, en magt, som senere får sit ultimative udtryk i den centrale tour de force-scene, hvor han med sin nye pige, den jødiske Karen, i én lang dynamisk koreograferet kamerabevægelse går ind i Copacabana af bagindgangen, gennemkrydser baglokaler og køkkenregioner, hilser på og hilses af enhver, stikkende en håndfuld dollarsedler ud hist og her, for sluttelig at placere sig ved et specielt til dem fremskaffet bord helt oppe foran ved scenen. Det er en superbt realiseret scene, der i sin funklende perfektion indkapsler den livsoplevelse, som Henry fortæller om: glæden ved at høre til et sted og ved den magt, det giver at være med i en bande. Han er kommet til ved livets store bord, har opnået en plads i solen.

Men der er langt fra Brandos Godfather til Paulie, der ikke flytter sig for nogen, fordi han ikke behøver det. Og den verden, Henry fører os rundt i, i f. eks. den klub hvor alle typerne er samlet for at blive introduceret, ligeledes i en lang glidende kamerabevægelse, er langt fra det pragtselskab som Coppolas Godfather introducerers igennem. Det er en pointe, at for fortælleren Henry er det verdens og magtens centrum, mens det Scorsese lader os se er en samling bizarre typer, højtråbende, opbraldrende og voldeligt kriminelle uden glamour. Men samtidig involverer filmen med hele sit tempo tilskueren så dynamisk i denne verden, dens mennesker og måder at tænke på, at man bliver helt desorienteret, da man pludselig finder Henry hos en FBI-agent, hvor han prøver at forhandle sig til en måde at komme ud af suppedasen på. Det nøgne, nøgterne kontor ~ et rum der ligner en dagligdag ~ er et eklatant desorienterende fremmedelement. Pludselig opdager man, hvor langt væk man har været fra en genkendelig virkelighed, hvor dybt man har været involveret i en grotesk kriminel verden.

Bevæger man sig på sæt og vis i samme verden som i *Godfather*, så ses verden her fra gulvet, fra arbejdsmandens synspunkt. Og er verden den samme, indimellem helt ned i enkelte scener som f. eks. Henrys og Karens bryllup, så er det her skildret uden den grandeur, som Coppola lægger i sin bryllupsscene. Hos Scorsese fremtræder den nøgent, som et ritual, som dagligdag uden den nostalgiske farvning, som Coppola lægger på.

Begge film handler om drømmen om fra en outsiderposition at opnå succes, status og en social placering. Men mens det hos Coppola er en drøm, der involverer en stor verden, er det hos Scorsese en lille ynkelig verden. Man kan sige, at mens Coppola har skabt et værk i den klassiske tradition for storladen episk film, så har Scorsese skabt et storværk, der bryder nye narrative veje, som med sin groteske humor sammenog modstiller, hvad vi hører og hvad vi ser. Mens Coppola involverer os i Corleonernes forretnings- og familiedrama, så involverer Scorsese os i gangsterarbejdsmandens hverdag. Som Coppola bearbejder karakteristiske temaer, således også Scorsese. Henrys drøm om at høre til et sted, om at blive til 'somebody' i en verden af 'nobodies' er et tema der kan genfindes hos hans *Raging Bull*, og *Taxi Driver*, i manden der ville være komiker i *King of Comedy*, billardspilleren i *Det handler om penge...* you name them.

Godfather 1: James Caan (Sonny), Marlon Brando, Al Pacino og John Cazale (Fredo). GoodFellas: Ray Liotta, Robert De Niro, Paul Sorvino og Joe Pesci.

Robin Hood og det fredløse liv

Men hvorfor denne massive interesse for gangsters og mafiosi?

Oplagt måske fordi det er historier, der næsten pr. definition indeholder et dramatisk stof. Men på den anden side er det, hvad der også har været kernen i de seneste årtiers massive opbrud af politifilm, der blot til forskel for de nye gangsterfilm bevæger sig på den såkaldt rigtige side af loven. Og dog! Har ikke netop politifilmene i stigende grad skildret politiaktiviteter, der har bevæget sig på i hvert fald kanten af det lovlige, har vi ikke mere og mere massivt set strissere, der har bekæmpet kriminaliteten både i omverdenen *og* indenfor politiets egne rækker, har de bedste strissere ikke været dem, der har kunnet afsløre brådne kar i egen lejr eller dem, der har måttet bekæmpe det kvælende bureaukrati for at kunne handle. Og har de ikke netop i denne kamp for at skabe resultater bevæget sig ud over kanten af det legitime?

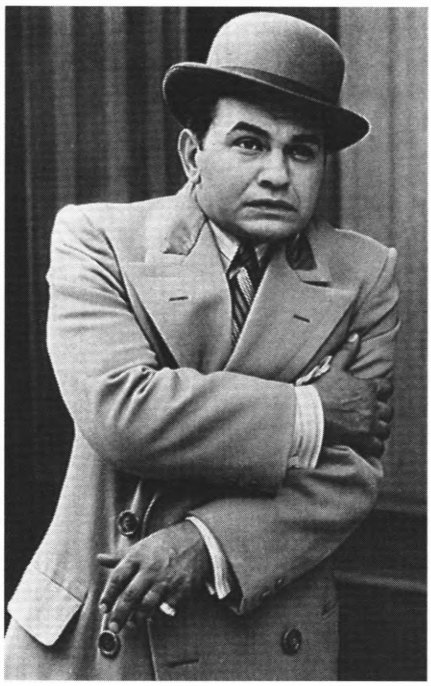
Det er ikke for meget sagt, at grænserne mellem 'de gode' og 'de onde' er blevet kraftigt slørende i de senere år, hvor filmene i højere grad har skildret en verden, hvor alle potentielt er begge dele. Måske er det en af årsagerne til, at gangsteren/mafiosien igen er kommet i vælten.

Eller måske er det simpelthen den gamle historie om Robin Hood, om publikums uvisnelige fascination af den lovløse, der på sin måde bekæmper den lovlige lovløshed. Robin Hood er måske arketypen, essensen af den lovløse helt, en forbryder ifølge gældende lov – og så alligevel helten, der misundelsesværdigt kunne leve det frie liv i Sherwood skovene med sine lystige svende. Intet arbejde, kun spændende oplevelser dagen lang. At han tog fra de rige og gav til de fattige, gjorde ikke figuren ringere, men understøttede tværtimod heltebilledet for den ringest stillede del af befolkningen. Det var bedre end det modsatte, og den lovløse kunne næsten blive en slags frelserfigur og i hvert fald en figur, der kunne skabes ballader omkring, som kunne danne grundlaget for myter, der i koncentreret form fremstillede den herskende ordens elendighed og uretfærdighed, og som for en stakket stund varmede de svageste. Og enhver kunne jo ovenikøbet se, at fredsdommeren og alle de andre øvrighedspersoner var nogle slemme skurke, de egentlige skurke, mens vor lovløse helt i virkeligheden var den sande lovs forsvarer.

I hvert fald er det en kendsgerning, at banditter og rebeller af alle afskygninger til alle tider har haft folkets yndest. Ingen forbrydere er vel skildret mere på film end Billy the Kid og Jesse James, og selvom folklorister og historikere har kunnet påpege, at disse forbrydere slet ikke var folkets forsvarere og de helte, som mytologien vil gøre dem til, så viser mytens standhaftighed et stærkt ønske om og behov for sådanne heltefigurer, der, ifølge E. J. Hobsbawn, har været udtryk for en protorevolutionær bevidsthed om nødvendigheden af en gennemgribende social forandring og en bøn om retfærdighed.

Der er langt fra Robin Hoods lystige liv i Sherwood skovene og western-legendernes liv på de åbne vidder til en senere tids gangsters, der næsten pr. definition er uden kontakt med naturen, lever deres liv i de menneskeskabte storbyer, hvor industrialismen og kapitalismen er synlig og undergraver den demokratiske vision om de åbne vidder, om frontier-samfundet som en slags garant for den sociale mobilitet og den amerikanske drøm om alles mulighed for at skabe sin egen lykke i frihedens og lighedens land.

Lige så langt er der fra gangsteren, som vi kender ham i tidlige film fra genrens storhedstid, til mafiaen. For nu er vi ikke mere blandt de lovløse i klassisk forstand, men blandt lovløse der opfører sig fuldstændig ligesom de kapitalister og andre magthavere, som tidligere tiders lovløse var modbilleder til. Med mafiaen har vi bevæget os ind i magtens centrum, ind i en koncernverden, der med indimellem uhyggelig præcision er et skræmmende spejlbillede af den koncernverden, vi kender fra det, der kaldes 'virkeligheden'. I en virkelighed, hvor hjemlige ellers estimerede politikere er ved at blive afsløret som lovvridere af værste skuffe, og højfinansen må lægge ryg til den ene pinlige skandale efter den anden, kunne man ellers godt have brug for go'e gammeldags helte. I stedet får vi forbrydere, der til perfektion afspejler den herskende uorden, der er ligeså amoralsk uafficerede af deres lovløse liv, som politikere er af deres manipulationer. I stedet for fiktive heltebilleder får vi billeder af en verden i opløsning, hvor normer opløses, hvor godt og ondt ikke er klart skelnelige størrelser



og gode og onde ikke går rundt i hvide og sorte frakker, men hvor alle er begge dele. I den nye verden er også forbrydere mennesker, der har deres liv at leve og deres drømme at realisere.

Når den fiktive verden er blevet mere kompleks og dermed på nogen måder frustrerende, er den også i sine bedste øjeblikke blevet mere i takt med 'virkeligheden'. Det er ikke nogen tilfældighed, at Coppola skabte sin første *Godfather* på et tidspunkt, hvor den kritiske bevidsthed om samfundet var større og mere artikuleret end vel på noget andet tidspunkt i historien. Der er langt fra denne komplekse skildring til de klassiske gangsterfilm, der i 30erne kom i hobetal.

Gangsteren ~ en social opstigning

Og det er måske i 30ernes klassiske gangsterfilm vi møder mafiosoen første gang. Den klassiske gangster formede sin historie i billeder af den amerikanske storkapitalismes historie: Vanderbilt, Carnegie, Rockefeller, Morgan m.fl. er nogle af navnene, og myten om avisdrengen, der blev millionær, var afløseren af myten om the frontier. Skildringen af gangsteren var skildringen af de muligheder, den fattige dreng fra gaden havde for at nå samfundets top. Rico's vej til toppen i *Little Caesar* (Le Roy, 30) var meteoragtig, fortæller en avistekst i filmen, og som en af gangsterne hvisker, mens Rico åbenbarer sin plan, så er han 'a smart guy', ligeså smart som de kapitalister, der havde set chancen for at tjene penge før alle andre og havde forstået at udnytte dem. Vanderbilt begyndte f.eks. med færgen mellem Manhattan og og Staten Island og udvidede til andre færger og til jernbaner. I Rowland Browns lille gangsterperle *Quick Millions* fra 31, siger Spencer Tracys lastbilchauffør Bugs til en kammerat, at 'if we controlled all the trucks we could put this town in our vest pocket... Just a question of big business ~ you know ~ organization'. Og fra utallige gangsterfilm kender vi det karakteristiske møde, hvor en boss sammenkalder sine håndlangere og en række uafhængige gangsters for at åbenbare sine planer om, hvordan typisk spiritussituationen skal håndteres i byen, hvordan byen skal opdeles i distrikter, så man undgår skadelig konkurrence og fremmer effektiviteten.

I *Scarface* (Hawks, 32) introducerer Tony Camonte overfor banden Johnny Lovo, der proklamerer, at tiderne er skiftet: at kontrollere spiritussalget er ikke mere en småforretning, men big business, og som sådan vil han styre det. Dobbelt så mange gysser til alle og halvt så meget besvær. Rockefeller er citeret for, indenfor den legale forretningsverden, at have sagt på et møde med olieindustriens folk: 'Let us, who see what a combination stricthy carried out will effect, unite secretly to accomplish it. Let us become the nucleus of af *private* company which gradually shall acquire control of alle refineries everywhere'.

De klassiske gangsterfilm kunne ses som en form for samtidshistorie, ikke umiddelbart i forhold til den generelle kapitalismes udvikling, men i forhold til samtidens gangstervæsen. Personer, handlinger og miljøer var rimelig kendt fra dagspressen og andre nyhedsmedier, men på film blev forsidehistorierne til personlige sagaer om gangsterens vej til succes, men også ~ efter påbud fra de interne censurinstanser ~ om den afsluttende nedtur og/eller det blodige endeligt. Gangsterfilmen skulle ikke glorificere sin hovedperson, men gerne opbyggeligt berette om samfundets viselige indretning, der gjorde, at misdædere altid blev straffet. Forbrydelse skulle ikke kunne betale sig, skulle ikke kunne tage sig ud som en vej ud af depressionstidens elendighed. Men et er de proklamerede intentioner, noget andet er den fascination af gangsterne der ofte fik filmens moralske slutninger til at tage sig påklistrede ud. Filmfolkene ville fortælle en god historie om nogle farverige personer, og publikum ville gerne se disse historier om mennesker, der ofte kom fra fattige immigrantmiljøer og kæmpede sig op i samfundet: her så man selvbevidst determinering hos personer, der ville skabe deres egen

På vej mod toppen sætter Tony Camonte forgængeren fra bestillingen i Scarface (der også var forbilledet Al Capones tilnavn), og t.h. er det begyndelsen til enden for Rico (Edward G. Robinson) i Little Caesar. Bag Paul Muni som Scarface ses George Raft, som i Coppolas Cotton Club var forbillede for Richard Geres hovedperson, der i valget mellem gangster og showbiz bliver B-filmstjerne i gangsterfilm (ligesom Frank Sinatra spøger i Al Martinos sanger i Godfather).

Scarface: Døden i gaderne (Paul Muni i lyst tøj).

skæbne og ikke passivt affinde sig med elendigheden, her blev den samfundsmæssige træghed energisk attakeret lige på, og her hørte man den rå og hårdkogte tone, der hørte tiden og gaderne til. Gangsteren på film var ikke en person, man kunne flytte rundt med: han flyttede rundt med andre.

Blomstringen var kort, men voldsom. I løbet af mindre end 3 år kom det, der i dag regnes for genrens hovedværker, *Little Caesar, Public Enemy* (Wellman, 31) og *Scarface*. Alle tre er klassiske amerikanske historier om social opstigen ~ og et afsluttende fald, der ikke blot signalerer, at crime dosen't pay, men også at storhed står for fald. En opløftende tanke i depressionens skygge, hvor uhyggelig arbejdsløshed og elendighed eksisterede side om side med uhyre rigdom.

Den karakteristiske hovedperson er en samvittighedsløs figur med ambitioner om magt, men også med personlige psykiske brist, generelt infantile almagtsfantasier potenseret gennem de falliske skydevåben. Ricos bundethed til vennen Joe, som han totalt dominerer, bliver spejlet for hans egen indre tomhed, og jalousien overfor Joes kæreste antyder aspekter i bindingen, der ikke kunne artikuleres, men som også viser sig i Ricos mangel på interesse for kvinder. Tony Camonte ~ Scarface ~ er i næsten ødipal grad bundet til sin mor, og hans voldelige paternalistiske optræden overfor søsteren mere end antyder incestuøse træk i karakteren. Alligevel kunne deres historie læses som den klasssiske amerikanske succeshistorie, mens det afsluttende fald af det store publikum selvfølgelig kunne ses som løn som forskyldt, en trøst i elendigheden. På sin egen drejede måde afspejler gangsterfilmen den amerikanske drøm og fremstiller i mytens fortættende form den kapitalistiske magtstruktur og industrielle trustdannelse, men samtidig kritiseres drømmen ved at blive iklædt kriminalitetens gevandter.

Foruroligende var det dog, at gangstere var så populære, at publikum klappede af deres Dillinger og elskede de hårde bananer, der var frygtet af deres modstandere og var loyale overfor deres bande. Måske var det derfor, de fik de problematiske karaktertræk på film, og derfor historierne altid skulle ende i nedtur og død. *Scarface* fik efter censurprotester undertitlen *Shame of a Nation*, og en pæn part af filmene fik efterhængte moraler, der skulle demonstrere myndighedernes uforfærdede og altid succesfulde indgriben overfor gangsteruvæsenet.

Det kunne være, at udskiftningen af gangsteren med en gangsterbekæmper var en slags løsning på problemet med publikums fascination af de lovløse helte. I 1935 så Keighleys *G-Men* dagens lys. I sin tone, tempo, miljøskildring og ikonografi er filmen formet som en gangsterfilm med gangster-skuespilleren par exellence, James Cagney, i hovedrollen for FBI-agent og gangsterbekæmper ~ uden at det i øvrigt væsentligt forandrede den figur han

fremstillede. Han var stadig en hård hund opvokset i et fattigt miljø, ja, endog opdraget af en gangster, der havde betalt hans jurastudier for at få ham på rette spor i samfundet. Senere i 30erne kom film som *Angels With Dirty Faces* (Curtiz, 38) og *Dead End* (Wyler, 37), der gik sociologisk til værks i skildringen af de sociale forhold, der er med til at skabe gangsters.

Gangster eller show bizz

Var den samfundsmæssige kapitalisering og den tiltagende monopoldannelse i samtiden og den umiddelbare fortid en del af den virkelighed, som var med til at danne baggrund for gangsterskildringen på film, så var filmbranchens og dens centrale personers egen historie et andet vigtigt element.

'The experience of the street gang was for the head of Warner Brothers studio the equivalent of a politician's log cabin childhood in the mythology og America', skriver Eugene Rosow i sin bog Born to Lose. Og som gangsteren var også de senere filmmoguler ofte anden generations indvandrere. Jack Warner, der i 30erne stod for en pæn del af tidens krimier og gangsterfilm, havde sine rødder i en jødisk familie, der i 1883 var emigreret fra Polen. I sin selvbiografi, My First 100 Years, skildrer han det varme og tætte familieliv, der fandtes med den centrale moderfigur. Her finder vi kimen til den familieskildring, der årtier senere skulle blive bærende i Coppolas *Godfather*. Også William Fox, Adolph Zukor, Harry Cohn og flere andre kom fra tilsvarende miljøer. Men det var nye immigrantmiljøer, der ikke kunne få et ben til jorden i de områder, der allerede var ved at være etablerede af andre immigrantgrupper.

For nogle, som Meyer Lansky og Lucky Luciano, blev kriminalitet udvejen, for andre blev show bizz muligheden for social opstigen. Og grænserne var bløde. Harry Cohn var ikke uden erfaringer i de mere lyssky forretninger og lånte bl.a. gangsterpenge, da han kom i konflikt med sin bror om magten over Columbia.

Gangster ~ eller en karriere i show bizz? og hvad var show bizz for en ung knægt med antennerne ude? Måske Edisons Kinetoskop, kukkassen, der senere blev til film, der blev til Nickelodeons, til prestigebiografer, til produktion af film, en produktion, der så flyttede vestpå, ikke for at finde the frontier, men for at finde landet, hvor solen skinnede mere end i New York, og

Cagney skifter side i G-Men.

hvor der derfor kunne arbejdes mere rationelt, mere konstant.

Det blev i løbet af forbavsende kort tid til en så lukrativ forretning, at samme monopoldannelser, som man kendte fra storindustrien begyndte at dukke op: Immigrantdrengene, der oprindelig havde fundet deres niche i opposition til de etablerede industrier, bekæmpede trustdannelserne, men befandt sig snart efter i nøjagtig samme situation, som de tidligere havde bekæmpet. Trustdannelsen, der sikrede kontrol med produktionen, distributionen og visningen af film, var simpelthen en for god forretning.

Filmindustriens succes blev bygget på nogenlunde samme måde som spritsmuglerne byggede deres imperier. De gamle bosser, der havde bygget industrien op og kørt den som deres egen virksomhed, var ved at være fortid. Ejerskab blev adskilt fra management og produktionseffektivitet erstattede gamle tiders dyder med bossen som den altovervågende, der satte sit fingeraftryk på alt, hvad der forlod hans virksomhed. Carl Laemmle var i 20erne den sidste af de gamle pionerer, der stadig ejede aktiemajoriteten i sit selskab.

I gangsterverdenen var nye navne som Lucky Luciano og Meyer Lansky imod gamle tiders patriarkalske boss og de opslidende magtkampe. I stedet forsøgte de at skabe et multietnisk syndikat, hvor profit og effektivitet skulle være rettesnoren, der erstattede ære, selvfølelse eller andre uhåndterlige og ofte aldeles uøkonomiske størrelser. De to stod bag en lang række likvideringer, der skulle eliminere de patriarkalske familiestrukturer. I stedet dannede man en kommission på 9 medlemmer, valgt blandt de 24 familier der var dominerende.

Også direkte blev filmens verden infiltreret af gangsterverdenen. Tydelig blev infiltraditionen da Will Hayes, der var leder af The Motion Picture Producers Association, hyrede gangsters til at bryde en fagforeningsstrejke. Kort efter gik gangsters ind i IATSE, den betydningsfulde fagforening International Alliance of Theatrical Stage Employees and Moving Pictures Operators, og fik deres kandidat valgt til præsident. Foreningen blev benyttet til at presse de store selskaber for millioner af dollars til gengæld for 'fred på arbejdsmarkedet'.

Man kan overveje hvorfor gangsteren igen synes at blive aktuel. Branchens egne aktuelle erfaringer handler om et konstant køb og salg af hæderkronede selskaber, hvor mange filmhistoriske landmarks overgår til udenlandske hænder. Købmændene kan være den japanske elektronikindustri eller italienske Parretti, hvis mange selskaber og penge ingen vist endnu har været i stand til at spore oprindelsen til. Eller måske er det bare som Nick Pileggi, der skrev bogen og manuskriptet bag Scorseses film, har udtalt: 'Der er visse emner, der bare er interessante, fordi man kan skabe gode dramatiske historier på baggrund af dem. På Shakespeares tid var det konger og dronninger. Nu er det gangsterfilm, politifilm, spionfilm og måske cowboyfilm'. Eller måske er det som Nicholas Kazan, manuskriptforfatteren til en kommende gangsterfilm, siger: 'Vi elsker disse fyre for deres evne til at bryde loven og gå imod konventionerne med en sådan fantasi og fart. Vi elsker dem for deres excesser, men vi er på en måde beroliget, når de dør som følge af netop disse excesser'.

Godfather III

The Godfather, part III. USA 1990. Instr.: Francis Ford Coppola. Manus: Coppola & Mario Puzo. Foto: Gordon Willis. Klip: Barry Malkin, Lisa Fruchtman, Walter Murch. P-design: Dean Travoularis. Musik: Carmine Coppola. Medv.: Al Pacino (Michael Corleone), Sofia Coppola (Mary Corleone), Andy Garcia (Vincent Mancini), Eli Wallach (Altobello), Joe Mantegna (Joey Zasa), Diane Keaton (Kay), Talia Shire (Connie). Udl.: UIP. 160 min. Premiere 22.3.91.

Kilder:

Peter Cowie: Coppola. London 1989.

Eugene Rosow: Born to Lose. The Gangster Film in America. New York 1978.

Ian Cameron: A Pictorial History of Crime Films. England 1975.

E. J. Hobsbawn: Primitive Rebels. England 1963; og Bandits. England 1969.

Den grimme amerikaner

Sydney Pollack har atter begået et storslået melodrama. Men hans ærinde synes snarere at være USAs opfattelse af verden som frit bytte ~ en vision om aftenlandets undergang.

af Kaare Schmidt

Havanna ved årsskiftet 1958-59 er skæbnetimen for et amerikansk Mallorca, før charterturismen sender menigmand og -kone til de palmekransede strande, som kolonitidens lykkeriddere gjorde til frihedsdrømmens romantiske Bounty-land. Fjernt fra de hjemlige kødgryder findes den rene kærlighed ~ hvid mand og kvinde som på en øde ø, midt i konflikter, som de har friheden til at holde sig udenfor eller til at engagere sig i med egne idealer, ubesmittet af deres hjemstavns og lokale realiteter. Her har fiktionen frit slag.

Bounty-land

Østens mystik bragte sypiger i armene på sorthårede prinser eller sortsmuskede røverkonger i populærfiktionens melodramaer og guvernantegysere siden midten af 1800-tallet og i de victoriansk inspirerede film i 1900-tallets begyndelse, f. eks. den danske filmserie om *Gar-el-Hama* i 1910erne og filmene med smørcharmøren Rudolf Valentino i 20erne, *Sheiken* m.fl. Den engelske koloniromantik siden Kipling blev på film overtaget af amerikanerne, der indtil solen gik ned over imperiet beundrede alt engelsk ~ trods politisk afstandtagen fra netop kolonivældet, som USA selv havde kæmpet sig ud af og også bekæmpede udfra økonomisk interesse i fri handel. Men aldrig har England været så britisk, sejrrigt og ædelt som i amerikansk 30er-film, bl. a. George Stevens' *Gunga Din* (39).

Med amerikanerne selv som eventyrere på eksotiske locations i adventuremelodramaer fik piben dog gradvis en anden lyd. Den tøffe U.S. Male med ugegamle skægstubbe og højst en lykkeskilling på lommen kom til at repræsentere de amerikanske frihedsidealer ~ individualisten, der er sin egen lykkes smed og selv vælger, om der er noget at kæmpe for. Efter 2. verdenskrig var englænderne reduceret til den ubehjælpsomme stiff-upper-lip, som amerikanerne effektivt må rage kastanjerne ud af ilden for, f. eks. i David Leans engelsk-amerikanske *Broen over floden Kwai* (57). Under krigen var amerikaneren i kolonierne den neutrale, der holder sig udenfor europæernes klodsede intriger, indtil han eksemplarisk indser, at the good guys behøver en hånd overfor de hælesmækkende og ganske uhumoristiske pølsetyskere. Den hånd leveres arketypisk af Humphrey Bogart i bl. a. Michael Curtiz' *Casablanca* (42) og Howard Hawks' *At have*

Jennifer Jones og John Garfield i De 6 fra modstandsbevægelsen. T.h. Sean Connery og Brooke Adams i Da Havana røg cigaren. Nederst: Bobby reddes af Jack, der s. 18 er i sit rette element i Havana.

og ikke have (44), hvor hans forsinkede reaktion motiveres af de helt rundtossede franskmænd, der ikke engang selv kan finde ud af, hvem de skal holde med, sig selv eller fjenden.

Bounty-land stik syd

Bounty-land blev mere problematisk, eftersom USA selv fik kolonimagtens rolle som den kolde krigs beskytter af den frie verden, der ikke altid var så fri endda. Den modsætning havde altid eksisteret i forhold til Sydamerikas mange diktaturer, hvor USA siden Monroe-doktrinen 1823 havde søgt at holde europæerne ude – og efter den spansk-amerikanske krig 1898 om bl.a. Cuba havde gjort det med Cuba-helten og den senere præsident Theodore Roosevelts slogan 'Speak softly and carry a big stick'.

I modsætningen mellem diktatur og frihedsideal støttede USA som bekendt i reglen diktaturene. Men Hollywood holdt på idealerne i overensstemmelse med USAs egen fødsel i revolution, et ord, der kun mistede sin positive betydning, når det blev forbundet med Sovjet og kommunismen. Det gjorde det i egen baghave, da Castro havde vundet på Cuba og vendte blikket mod øst.

Indtil da var revolutionens sag også Hollywoods. I John Hustons *De 6 fra modstandsbevægelsen* (49) kæmper John Garfield og Jennifer Jones sammen med oprørerne, som overvinder et cubansk diktatur, og en hel række film henlagt til mere eller mindre navngivne sydamerikanske lande fortæller lignende historier. Marlon Brando var Mexicos frihedshelt i Elia Kazans *Viva Zapata* (52), Cary Grant yder en indsats mod Jose Ferrers onde diktator i Richard Brooks' *Crisis* (50), og så sent som i 1959 hjælper Errol Flynn i sin sidste film (og som sig selv) Castro med at tvære Batista i *Cuban Rebel Girls*, der blev optaget på Cuba, mens revolutionen rullede.

Carol Reeds engelske *Vor mand i Havana* var for sent ude i 1960, men klarede sig som spionparodi, og den følgende ændring i opfattelsen af Cuba tromles hjem i Hitchcocks måske svageste film *Topaz* (69), hvor der ikke er nogen grænse for Castro & Co's ondskab i en verden, hvor revolution nærmest uundgåeligt fører til nyt diktatur.

Richard Lesters *Da Havanna røg cigaren* (79) punkterede koldkrigens klicheer i forrygende politisk spex med den klassiske kærlighed (Sean Connery og Brooke Adams) som rød tråd under revolutionen og med mindelser om Costa-Gavras' politiske thrillers og Gillo Pontecorvos *Queimada* (69), hvor Marlon Brando, ligesom Connery, er engelsk oprørsbekæmper på en caraibisk ø.

Gensyn med Bounty-land

I moderne betydning er Havanna altså et ømt politisk punkt. I klassisk filmsammenhæng er Havanna blot et andet ord for Casablanca. I *Havana* holder Sydney Pollack begge bolde i luften med sin egen ketcher, temaet den uopnåelige kærlighed.

Gangster- og kasino-kongen Meyer Lansky repræsenterer 'den grimme amerikaner', som støtter hvadsomhelst,

der giver ham frie hænder – i dag Batista, i morgen Castro – thi 'We invented Havana, and we can move it someplace else.' Foruden virkeligheden får vi her også en henvisning til *Godfather 2* (74). Desuden er der CIA-manden, formummet som kongebogsforfatter (med henvisning til Alec Guinness' støvsugeragent i *Vor mand i Havana)* og på vej til det indokinesiske køkken i Vietnam. På den modsatte side er der det idealistiske lægepar Duran, intellektuelle revolutionære, der som åbenlyse repræsentanter for modstandskampen kommer i fedtefadet, ligesom Ilsa og Lazlo i *Casablanca.*

Idealister og eventyrere: Paul Henreid, Ingrid Bergman og Humphrey Bogart som Lazlo, Ilsa og Rick i Casablanca. Robert Redford antyder den uengageredes usikkerhed i mødet med den velargumenterede Raul Julia i Havana. Og t.h. overfor den tilsvarende venstreorienterede intellektuelle Barbra Streisand i Vore bedste år. Clark Gable er som våbensmugler under borgerkrigen den klassiske romantiske eventyrer, som i Borte med blæsten (t.v.) må opgive kærligheden til den handlekraftige Vivien Leigh med slutordene: 'Frankly, my dear, I don't give a damn!'

Midt i det hele er lykkeridderen Jack Weil, den ikke-intellektuelle, der som Redford i adskillige Pollack-film klarer sig med håndens færdigheder, smugleri (som i Hemingsways 'At have eller ikke have') og spil (nøjagtig som Glenn Fords spiller-eventyrer i Charles Vidors *Gilda*, 46) og begge dele som Rick i *Casablanca*. Ind i hans udskejende liv og hans længselsfulde hjerte vandrer Roberta 'Bobby' Duran, som vil betale ham for at smugle for revolutionen. Som Karen Blixen i Pollacks *Mit Afrika* (85) er hun skandinav, svensker spillet af en svensker (Lena Olin) ligesom *Casablancas* Ingrid Bergman. Parallellen udtrykkes næsten direkte gennem hendes fortid som Hollywood-skuespiller i Garbos fodspor (!).

Hendes Hollywood-tid er desuden en henvisning til Pollacks *Vore bedste år* (73), hvor Barbara Streisand er den politisk aktive overfor Redfords politisk uengagerede forfatter i kommunistforfølgelsernes år (mens Bobby havde en forfatter, der var sortlistet). Hendes revolutionære engagement på Cuba illustreres endvidere med henvisninger til *De 6 fra modstandsbevægelsen*. Hun står efter løsladelsen fra fængslet på samme trappe, hvor Jennifer Jones stod, og hun kæmper sig tilsvarende mod en gradvist voksende menneskemasse i gaderne som både tegn og symbol på revolutionen, da diktatorens fald er en realitet.

Jack udtrykker sin uinteresse i revolutionen med ordene 'It's politics', der svarer til Bogarts 'Minding my own business' i *Casablanca* og *At have og ikke have*. Bobby svarer, at han måske 'simply doesn't give a damn' med lån af Clark Gables slutreplik i *Borte med blæsten*. Og alle henvisningerne samles i titlen og historiens gennemførte parallel til *Casablanca*. Bobby vil følge sin kærlighed til Jack, da hun tror ægtemanden død, og Jacks kærlighed er så stor, at han redder hendes mand og dermed ofrer sin lykke for hendes.

Afsked med Bounty-land

Henvisningerne og filmen i det hele taget relaterer *Havana* til både adventure-melodramaet og periodemelodramaet, indklusive Pollacks egne tidligere film i disse genrer. Den virker solid gammeldags som klassisk storslået melodrama, men afviger samtidig på et afgørende punkt. Som alle de mange henvisninger fremhæver, er den distanceret, stik imod det klassiske melodramas ubændinge følelsesbrus. De smukke, gennemarbejdede optagelser, fyldt med impressionistiske detaljer, er der i rigt mål, men filmen udfolder ikke den store kærlighed, som historien tilsyneladende postulerer.

Pollacks og melodramaets gængse fremgangsmåde er at bruge det politisk/historiske som baggrund til at forstærke intensiteten i kærlighedskonflikten og dermed fremhæve også de politiske valg som personlige og de personlige valg som komplicerede. Hos Pollack er resultatet aldrig happy end, men derimod at de forskellige personligheder ikke kan overkomme deres forskelle, ikke kan indgå de kompromiser, som er nødvendige for at kunne leve sammen. Den store kærlighed er for svær i realiteternes verden – og det er denne uopnåelighed, der gør den så romantisk og intens, på film og i virkeligheden.

I *Havana* udtrykkes dette forhold mellem den store og den intime verden

Lena Olin ved fængslets port.

i Jacks 'You want to change the world, Bobby? Change mine!' Men det er som om han har givet op på forhånd og ved, at han vil komme til at ofre sin egen 'sidste chance', diamanten indopereret i armen, uden at få andet til gengæld end den postkortkolorerede drøm om, at hun engang vil dukke op, som udgør slutscenen i Key Wests solnedgang fire år efter. Indtrykket forstærkes af den overtydeligt ældede Redford, der nærmest fremvises som forkert til den romantiske helterolle.

Dette præg af opgivenhed hos historiens udfarende kraft forrykker forholdet mellem den store og den intime verden. At intrigen så tydeligt er hentet fra *Casablanca* understreger, at pointen ikke er den samme. *Havana* genopliver Hollywoods revolutionsideal på så ømt et punkt, at Cuba godkendte filmens indspilning on location, men USA sagde nej. USAs interesse i at støtte diktaturer fremgår ikke kun af skurkefigurerne, men nok så meget af Jack som modbillede til Rick i *Casablanca*. Da Jack fortæller sin kasino-ven, at han har reddet Bobbys mand, er svaret et ironisk 'Hvor ædelt', og ironien modsiges ikke af filmen. Jack rykker heller ikke ud for at kæmpe til sidst, som Rick gør. Der er ingen 'beginning of a beautiful friendship.'

I stedet for følelsesbruset giver filmen et billede af aftenlandets undergang. Henvisningerne til de gamle film udstilles som tradition og som klicheer, Jack og USA lever i og handler efter. Jack er repræsentant for det ligeglade USA, som rykker ud i verden, når klicheopfattelsen kræver handling. Det er ham, der er den 'grimme amerikaner'.

Havanna er en by, der bliver befriet, og nederlaget er ikke kun diktaturets og nogle amerikanske gangsteres, men en amerikansk livsform og ideologis nederlag. Ganske som senere i Saigon er det verdensfjerne amerikanere, der tages på sengen og forlader deres egen synkende skude i kaosscenerne hen mod slutningen, inklusive CIA-agenten, der netop skal videre og gentage historien i det Indokina, som Jack udtrykker sin komplette uvidenhed om. He simply doesn't give a damn.

Måske er det en overfortolkning. Men *Havana* har noget sært selvransagende over sig, en indre splid, som ikke får den til at falde fra hinanden, men som drejer tankerne helt andre steder hen end forventeligt. Henvisningerne skal ikke bekræfte vaneforestillinger, men få os til at tænke over dem. Da Jack står på stranden til sidst hjemme i Key West er solnedgangen ikke smuk, men en tydelig, falmet kliche, og han udtrykker et lige så falmet håb om, at Bobby engang vil dukke op (og redde ham). 'Alt kan ske', siger han, pludselig ophøjet til filmens fortællerstemme, 'Man ved ikke, hvad der kan blæse ind gennem døren. Dette er orkan-område'.

Havana

Havana. USA 1990. Instr.: Sydney Pollack. Manus: Judith Roscoe, David Rayfiel. Foto: Owen Roizman. Klip: Frederic & William Steinkamp. Musik: Dave Grusin. P-design: Terence Marsh. Med.: Robert Redford (Jack Weil), Lena Olin (Bobby Duran), Raul Julia (Duran), Alan Arkin (Joe Volpi), Tomas Milian (Menocal), Daniel Davis (Marion Chigwell), Tony Plana (Julio Ramos), Richard Farnsworth (Professor), Mark Rydell (Meyer Lanski). Prem.: 22.2.91. 140 min.

Note: Havanna er dansk stavemåde, Havana engelsk og Habana spansk. 'Bounty' er bl.a. eksportstøtte, som England ydede plantageejere i kolonierne, og betaling i form af f.eks. landområder, som amerikanere modtog for at deltage i krige i 1800-tallet.

Tiden, rejsen og døden

'Death is always on the way, but the fact that you don't know when it will arrive seems to take away from the finiteness of life. It's that terrible precision that we hate so much. But because we don't know, we get to think of life as an inexhaustible well. Yet everything happens only a number of times, and a very small number, really. How many more times will you remember a certain afternoon of your childhood, some afternoon that's so deeply a part of your being that you can't even conceive your life without it? Perhaps four or five times more. Perhaps not even. How many more times will you watch the full moon rise? Perhaps twenty. And yet it all seems limitless'.

Paul Bowles: The Sheltering Sky.
Paladin 1990. s. 212.

af Susanne Fabricius

I sine film har Bernardo Bertolucci ofte beskæftiget sig med mennesker i indre eller ydre eksil, med hjemløshed, desillusionering og mere eller mindre desperate forsøg på at sprænge de grænser, der er sat for mennesker, med tidens og kroppens, livets begrænsning, som den mest definitive. Han har derfor fundet et egnet materiale i amerikanerens Poul Bowles roman fra 1949, 'The Sheltering Sky'. Filmen følger med de nødvendige forkortelser og omstruktureringer nøje romanens ydre og indre forløb.

En rejse til forsvindingspunktet

Det ydre er enkelt; økonomisk uafhængigt, amerikansk par, Kit og Port Moresby, går i land i Nordafrika kort efter 2. verdenskrig i følge med en bekendt, Tunner. De forsøger at flygte fra den del af verden, hvor man ustandselig bliver mindet om krigen – og sig selv. Egentlig er der ikke noget i vejen med deres ægteskab, men de problemer, de har hver især, deres manglende evne til at indgå i et direkte forhold til tilværelsen, gnaver på forholdet. Det udnytter den friskfyragtige Tunner, der er varm på Kit, til at få en affære med hende, mens Port lader sig besnære af de indfødte.

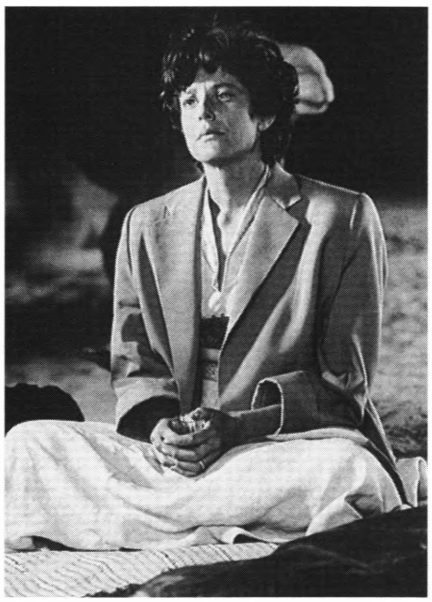
De flakker planløst omkring. Port kan ikke blive ret længe på ét sted, og Kit følger ham under milde protester.

Deres vej krydses flere gange af et utåleligt australsk par, The Lyles, en forfatterinde af rejsebøger og hendes fordrukne charlatan af en søn; de har i deres ubærlighed en funktion som comic relief. På et tidspunkt lykkes det Port at ryste Tunner af, men samtidig bliver han selv syg af tyfus. Kit får ham anbragt i et af fremmedlegionens forter, hvor han dør efter et oprivende sygeleje. Hun forlader hans døde krop med en lille oppakning, møder nogle beduiner og indleder et ordløst, lidenskabeligt forhold til en af dem. Han installerer hende i et aflåst rum i sit harem, hvorfra hun en dag ser sit snit til at flygte. Da hun en dag dukker op i en fuldstændig mentalt udslukt tilstand, venter Tunner hende i den by og på det hotel, hvor deres rejse begyndte. Men hun forsvinder igen. I stedet opsøger hun sin forfatter, Paul Bowles, på hans stamcafé, hvor vi også fandt ham i filmens begyndelse.

Identitetens essens: intetheden

De fleste omtaler af bog og film går ud fra, at Kit og Port tager til Nordafrika for at finde sig selv og hinanden. Men formålet med rejsen er, at den intet formål har. Som Port siger med et indirekte citat af Rilke 'Min eneste plan er, at jeg ikke har nogen plan'. Kit og Port har tilbragt deres tilværelse før krigen på rejser, og det er hans rastløshed, der jager dem af sted igen. Han er rejsende, ikke turist som Tunner. Det omflakkende australske par er en karikatur af ham selv og Kit.

Kit tilbringer det meste af tiden på deres varierende hotelværelser og senere indespærret med den syge Port eller i sit bur i haremet. Hun vil gerne blive længere tid på et sted, men han driver hende frem ~ til han segner. Den eneste tur, hvor hun ikke lader sig styre af Port eller af varsler, er flugten fra hans dødsleje. Hun var ligeså indespærret i sit ligestillede moderne ægteskab, som hun er i sheikens harem. De lukkede rum, hun opsøger eller henvises til, står i modsætning til ørkenens udstrakte flader. Hun balancerer på en skarp æg, grænsen mellem sin fornuft og trang til tryghed og alt det irrationelle, der lurer i hende selv og i landskabet omkring hende. Hun tolker alt i 'virkeligheden' som tegn og varsler, men kan ikke tåle at høre Port genfortælle sine drømme. Bag facaden af nonchalant verdensborgerskab ulmer fortvivlelsen hos dem begge, en sorg over ikke at kunne nå hinanden, over ikke at kunne finde ro og rødder.



Romanen er skrevet i en periode, hvor det store eksistentielle spørgsmål om identitet var på dagsordenen. Port er på flugt fra den form for identitet, som et velordnet samfund pålægger sine borgere. Han har omhyggeligt undladt at anføre et erhverv i sit pas. Da han bliver bestjålet dette pas af den identitetsløse padde, Lyle, bliver han først irriteret, men senere, da det er fundet og Tunner på vej med det, flygter han både fra sin rival og fra at være påstemplet navn, alder og nationalitet. Den identitet, han og til dels Kit søger, er den rene essens, afskrællet alle civilisationens lag og bånd, den totale frihed. De finder den i ikke-eksistensen, i den bogstavelige eller åndelige død. Port tænker et sted i romanen: 'the difference between something and nothing is nothing'. De forsvinder i det intet, den nat, der er over himlens beskyttende hvælv.

Det sagtes og det uudsagtes synliggørelse

Filmen ~ og romanen ~ evner i sjælden grad at beskrive den kval, der er forbundet med ethvert parforhold, længslen efter og angsten for at udlevere sig til et andet menneske. Selv om film og roman i troskab mod realiteterne lader sit par være underlagt nogle traditionelle kønsroller ~ kvinden, der følger sin mand ~ evner begge varianter at fremstille dem og deres konflikter som lige interessante. På fremstillingsplanet er Kit ikke et vedhæng.

I følge det litterære medies natur bruges der i romanen mange ord, men ikke for mange, på at indkredse mangfoldigheden af facetter i et forhold, der har bestået i en årrække. Filmmediet har i kraft af *sin* natur i højere grad fat i alt det usagte, her i alt det, der binder og adskiller to mennesker, der tror, de kender hinanden til bunds. Visualiseringen af personerne i Debras Wingers og Paul Malkovichs lysende nuancerede spil og samspil, i opbygningen af situationer og stemninger. Lige efter ankomsten til Nordafrika har Kit og Port et skænderi på hotellet, hvorefter han forlader det for at gå en tur, mens hun sin vane tro bliver på værelset. Nede på gaden vender han sig, kigger op mod vinduet og går videre, hun kigger ud ad vinduet, ser kun hans ryg og trækker sig tilbage, han vender sig igen, kigger og går videre. En 'virkelig' oplevelse, Port har i romanen, bliver i filmen en feberdrøm ~ i fuld forståelse af, at alt hvad de to hovedpersoner oplever på deres vej, ligger et sted midt imellem. Billederne ~ i to forskellige scener ~ af Kits jagen ad labyrintiske gader, gange og trapper er en suggererende anskueliggørelse af den proces, han undergår.

Romanen er fuld af originalt sete, tænkte og formulerede sentenser, tillagt personerne i tanke eller tale eller fremsat af den alvidende fortæller. Det er klart, at filmen ikke kan yde romanens filosofiske side retfærdighed, uden at det var gået ud over den som film. Der er omhyggeligt udvalgt nogle få, centrale formuleringer, der bliver benyttet som ledemotiver filmen igennem. Nogle af dem bliver i filmen lagt i munden på selveste Paul Bowles, der optræder som rammefortæller ~ en iagttager og kommentator til livet. Han afslutter filmen med Ports ord fra romanen, som indleder denne artikel.

Paul Bowles har siden 49 boet i Tanger. Romanen siges at være delvis selvbiografisk og beskrive hans ægteskab med forfatteren Jane Auer. På en vis måde er det altså sin egen ungdom, han overværer. Det må have været en overvældende oplevelse. Romanen udviser en forbløffende livsklogskab i betragtning af, at den er skrevet af en 38-årig. Nu er han 82 og borger ved sin tilstedeværelse i filmen for den. Det gør han ikke forgæves. Læs bogen ~ se filmen! Rækkefølgen er underordnet. De udvider og beriger hinanden.

Under himlens dække

The Sheltering Sky. USA 1990. Instr.: Bernardo Bertolucci. Manus: Mark People & Bertolucci efter Paul Bowles' roman. Foto: Vittorio Storaro. Klip: Gabriella Christiani. Musik: Ryuichi Sakamoto. P-design: Gianni Silvestri. Prod.: Jeremy Thomas/William Aldrich. Medv.: Debra Winger (Kit), John Malkovich (Port), Campbell Scott (Tunner), Jill Bennett (Mrs Lyle), Timothy Spall (Eric Lyle), Eric Vu-An (Belqassim), Paul Bowles (Fortæller). 138 min.

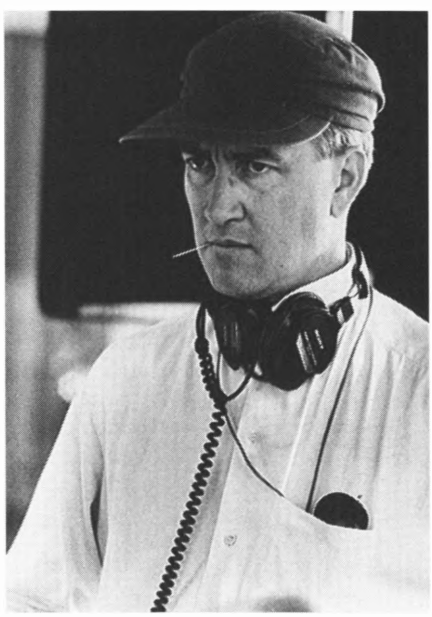
I erotikkens vold

~ David Lynchs bizarre univers

af Eva Jørholt

Amerikansk film og TVs nye whiz kid, David Lynch, som hver uge disker op med cherry pies, doughnuts og brie sandwiches i *Twin Peaks,* er manden, der *aldrig* laver mad hjemme. Det betyder ikke, at han bare får andre til at røre i gryderne, men at Lynch simpelthen ikke tillader, at hans hjem inficeres af madlugt. 'I don't allow cooking in my house. The smell. The smell of cooking ~ when you have drawings or even writings ~ would go all over my work. So I eat things you don't have to light a fire for. Or I order a pizza. The speed at which I eat it, the smell doesn't last too long'.[1] Men ligesom sit alter ego, special agent Dale Cooper, drikker han kaffe i spandevis, og den behøver ikke nødvendigvis være *damn* good for at være god, for 'even a bad cup of coffee is better than no coffee at all.'

Denne galning ~ pænere tunger ville sige 'excentriker'; Time Magazine har udnævnt ham til 'America's Czar of the Bizarre', og Mel Brooks skal have kaldt ham 'James Stewart from Mars' ~ blev født for 44 år siden i det nordvestlige USA, hvor hans far arbejdede som forsker ved den amerikanske skovstyrelse. Lynch er således vokset op med de store træer, som i flere sammenhænge tildeles en fremtrædende plads i hans værker (ikke mindst i *Blue Velvet* og *Twin Peaks),* og han fortæller, hvordan faderen undertiden efterlod sin lille pode alene midt blandt granerne: 'It was a weird, comforting feeling being in the woods. There were mysterious things. That's the kind of world I grew up in'.[1] Jo, vi havde jo nok på fornemmelsen, at der måtte have været et eller andet 'weird' i hans barndomsverden!



Siden har Lynch stiftet bekendtskab med andre, tilsyneladende mindre 'sære' verdener på det amerikanske fastland. Han har bl. a. boet i Spokane, Washington samt i Idaho og Virginia, og da han var omkring 20, flyttede han til Philadelphia, hvor han studerede malerkunst ved Pennsylvania Academy of Fine Arts. Lynch's indfaldsvinkel til de visuelle kunstarter var altså malerkunsten, hvor hans interesse især gik i retning af to kunstnere, nemlig Francis Bacon og Edward Hopper. Efter sigende er Lynch selv en habil minimalistisk maler, i hvis værker man skal kunne se tydelige reminiscenser såvel af Bacons forvredne menneskeskikkelser som af Hoppers Americana-realisme.

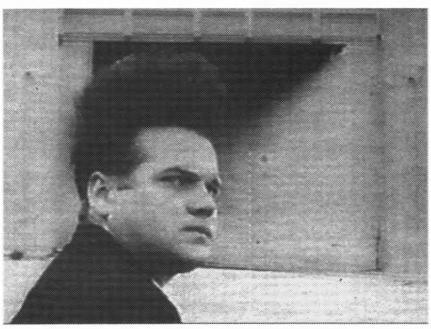
På kunstakademiet lavede Lynch også en lille tegnefilm, som rygtet vil vide skildrer en gruppe mennesker, der brækker sig i stride strømme, indtil der til sidst går ild i dem! Lynch kastede sig ud i endnu en film, *The Alphabet,* som the American Film Institute fandt så interessant, at de besluttede at finansiere det næste værk fra Lynch's hånd, nemlig *The Grandmother,* som skaffede ham ind på the Center for Advanced Film Studies i 1970.

Eraserhead (1976)

Det var her, Lynch lavede sit gennembrudsværk, den absolut ikke helt almindelige *Eraserhead,* som bygger på hans erfaringer i Philadelphia, hvor han ud over at male og pusle med film tillige havde produceret datteren Jennifer med sin første kone (Lynch har været gift to gange og har et barn fra hvert ægteskab ~ den nu 22-årige Jennifer (som er ophavskvinde til bogen 'The Secret Diary of Laura Palmer', og som nu selv skal i gang med at lave en film, *Boxing Helena,* efter eget manuskript) og sønnen Austin Jack, 7 år, der ser ud som en kloning af faderen, i alt fald at dømme efter hans guest appearance i *Twin Peaks,* hvor han udviser overnaturlige evner, når det gælder at borttrylle uønsket stuvet majs, og i øvrigt er første mand til at formulere de indsigtsfulde ord 'Je suis une âme solitaire'!)

Der er en vis tradition for at opfatte Philadelphia som pænhedens og kedsommelighedens amerikanske højborg ~ W. C. Fields hadede i alt fald byen så inderligt, at han på sin gravsten lod skrive 'I'd rather be here than in Philadelphia', et udtryk, som Lynch lader genopstå i Dale Coopers mund, da denne ankommer til Twin Peaks i seriens første afsnit ~ men Lynch oplevede tillige en anden side af byen, der for ham står som 'the sickest, most corrupt, decaying, fearridden city imaginable', når man kigger ned under pænhedens nydelige overflade.

Eraserheads unge helt Henry med den mildest talt hårrejsende coiffure er



Eraserhead *Elefantmanden*
S. 24 Blue Velvet; David Lynch.

et indesluttet menneske, der en dag får at vide, at hans forlovede er nedkommet med noget, som vistnok er et barn. Hun flytter ind i hans lugubre lejlighed med 'barnet', der ser ud som en horrorudgave af E.T. (*før* Spielberg!), blot med den forskel, at dette 'monster' er indpakket i gaze, med undtagelse af det store nøgne hoved, der konstant kræver føde. Med sin uopholdelige hjerteskærende klynken driver 'barnet' snart sin mor hjem til forældrene, hvorefter Henry alene må tage sig af det, mens han fantaserer om den pikante nabokvinde og den sært polstrede synge- og dansepige, der tilsyneladende bor i radiatoren!

Det lille monster bliver imidlertid sygt, og Henry klipper gazen op for at se, hvad der gemmer sig inde bagved. Det skulle han nok aldrig have gjort, for ud vælter det med liter på liter af sær materie ~ eller *er* det monstro sædceller, eller måske minifostre, der gør oprør mod den mangelfulde omsorg? Det er ikke så let at sige, ligesom fortolkningsmulighederne er legio, når det gælder Henrys drøm, hvori han bogstaveligt talt mister hovedet, som samles op på gaden af en ung knægt, der bringer det hen på en slags fabrik. Her udtages en prøve af hovedets indhold, prøven sendes ind i en maskine, og ud i den anden ende kommer blyanter med viskelæder. Viskelæderet afprøves, og Henrys hoved erklæres OK!

Eraserhead er nok en af filmhistoriens mest bizarre film overhovedet ~ et på samme tid dybt foruroligende og forunderligt fascinerende værk, der får analytiske udlægninger af *Den andalusiske hund* og *Entr'acte* til at ligne det rene ingenting. Lynch's fantasmagoriske univers er holdt i sære underbelyste sort-hvide billeder, der er mere grå end egentligt sort-hvide, mens lydsiden udgøres af stadige skingre og dumpe maskinlyde mellem hinanden.

Af gode grunde er *Eraserhead* aldrig blevet et hit i normal biografdistribution, men den har fundet sit eget kultpublikum i små listige storbybiografers late night shows, ligesom den i dag er i høj kurs hos videofolket. Ikke desto mindre blev *Eraserhead* Lynch's adgangsbillet til den mere etablerede filmverden, idet en anden galning på den amerikanske filmscene, Mel Brooks, så den og besluttede, at manden var tilpas skingrende skør til, at han ville betro ham at instruere filmen *Elefantmanden*, som Brooks skulle producere.

Elefantmanden (1980)

Elefantmanden repræsenterede lidt af et spring for den unge Lynch. *Eraserhead* havde han lavet sammen med vennerne for 20.000 dollars, og puslet og kælet for i 5 år, hvorimod *Elefantmanden* havde et budget på 5 millioner dollars, stram produktionsplanlægning og et stort professionelt filmhold til optagelserne, der foregik i England.

Selv om *Elefantmanden* er langt mindre mærkelig end *Eraserhead* ~ faktisk så lidt mærkelig, at den kunne blive nomineret til en Oscar ~ er der alligevel et umiskendeligt Lynch'sk touch over denne filmversion af lægen Frederick Treves' optegnelser vedrørende den grusomt deforme 21-årige John Merrick, der fristede en kummerlig tilværelse som freak i 1880ernes victorianske England.

Især indledningen til *Elefantmanden* ligger tæt op ad *Eraserhead*-visionerne ~ her ser vi på billedsiden først et kvindeansigt, der snart invaderes af en flok vilde elefanter i overtoning. Kvinden ligger pludselig på en seng og synes i voldsomme smerter ~ føder hun, eller elsker hun? Lærredet går i sort, indtil en hvid damp rejser sig, og der høres barnegråd på lydsporet, hvor romantisk klimpremusik, skingre elefanthyl, dump elefanttrampen, kvindeskrig og monotone maskinlyde ellers har kæmpet om vores opmærksomhed i en slags akustiske overtoninger, som fungerer mere eller mindre kontrapunktisk til billederne. Allerede i denne vision er en del af filmens tematik og æstetik klar: vi befinder os atter i en slags krydsfelt mellem seksualitet og moderne industri. Resultatet er her freaken, som det victorianske borgerskab på én gang til-

trækkes og frastødes af: Elefantmanden er lige så seksuelt ophidsende og pikant, som han er ækel.

Igen brillerer Lynch med en fascinerende sort-hvid æstetik (*Elefantmanden* er fotograferet af skrækfilmveteranen Freddie Francis), hvor hans særlige forkærlighed for low key lighting forlener den tidlige industrialders rygende fabriksskorstene og dampende kloakker med en egen besættende skønhed, der fremhæves af et igen superbt lydspor. Som i *Eraserhead* stod Lynch selv – i samarbejde med den ekvilibristiske autodidakte lydmand Alan Splet, som Lynch havde stiftet bekendtskab med i forbindelse med kunstskolefilmen *The Grandmother* – for filmens sound design, der er af mindst lige så stor vigtighed som det visuelle element. Her arbejdes bl. a. med det, den ungarske teoretiker Béla Balázs kaldte 'akustiske nærbilleder' (d.v.s. fremhævelser af lyddetaljer), og igen er industriens maskinlyde tildelt en meget fremtrædende plads. Maskinerne synes på én gang at repræsentere en begrænsning for den fri seksualitet og fungere som metaforer for erotikkens livstruende kraft.

Dune (1984)

Lynch's næste film, *Dune* – efter Frank Herberts succes-romaner – betegner endnu et voldsomt spring opad i den etablerede filmbranche, omend de inkarnerede Lynch-fans – og de fleste kritikere – er enige om, at *Dune* hører til de mørkere kapitler i wonder boy-karrieren. Samtidig er den med et produktionsbudget på 50 millioner dollars også Lynch's mest 'normale' film, selv om dette ord naturligvis må tages med et gran salt, når man kommer for skade at bruge det om 'America's Czar of the bizarre'.

Dune var en bestillingsopgave for Lynch, der ellers gik og puslede med tanken om at realisere sit hjertebarn *Ronnie Rocket* i Coppolas Zoetrope-studier. Af forskellige årsager blev det ikke til noget ved den lejlighed, og ejheller ved de senere lejligheder, hvor Lynch har søgt at realisere det, men måske man kan forstå producenternes tilbageholdenhed, når man hører Lynch's egen udlægning af, hvad *Ronnie Rocket* skal handle om: 'en lille mand på kun én meter, som fungerer ved vekselstrøm'!

Dune blev en sand tour de force i alle tænkelige og utænkelige special effects, mens plottet er mildest talt temmelig uigennemskueligt – som den skarptungede Leonard Maltin skriver i sin 'TV Movies and Video Guide': 'You know you're in trouble when film's opening narration (setting the story) is completely incomprehensible!'. En måske nok rimelig dom i betragtning af filmens placering inden for en forholdsvis rigid genre – science fiction – men måske alligevel også uretfærdig, når man tager i betragtning, at noget af det, der kendetegner David Lynch som auteur, er, at han aldrig fortæller en normalt sammenhængende, umiddelbart forståelig historie. Måske den manglende narrative kontinuitet ligefrem kunne være en pointe hos Lynch??? Derom senere – stay tuned!

Ideen til *Dune* var altså ikke Lynch's egen, men filmen bærer alligevel sin skabers umiskendelige fingeraftryk. Og emnet tiltalte ham: 'I love to go into weird worlds, and *Dune* has four of them'.[2] De fire sære verdener er planeterne Caladan, der nærmest er en kopi af Jorden, frugtbar og indbydende; Geidi Prime, et grotesk industriunivers af skinner, damp, metal og maskiner, befolket af ondsindede mennesker med store bylder og sære seksuelle tilbøjeligheder; Fremen-folkets dybrøde huler; og endelig ørkenplaneten Arrakis, hvor man udvinder et særegent krydderi, melange, som dels kan forøge levealderen, dels har visse bevidsthedsudvidende egenskaber. Uden at vi her skal gå ind i en detaljeret analyse, er det klart, at disse fire verdener må have ramt en vis resonansbund hos Lynch med hans besættelse af sex og maskiner. I *Dune* føjes et ekstra element til, som skal blive af stor betydning i Lynchs senere værker, nemlig det bevidsthedsudvidende, drømmen eller det overnaturlige, om man vil. For Lynch synes mennesket spændt ud mellem seksualitet, maskiner/industri og metafysik.

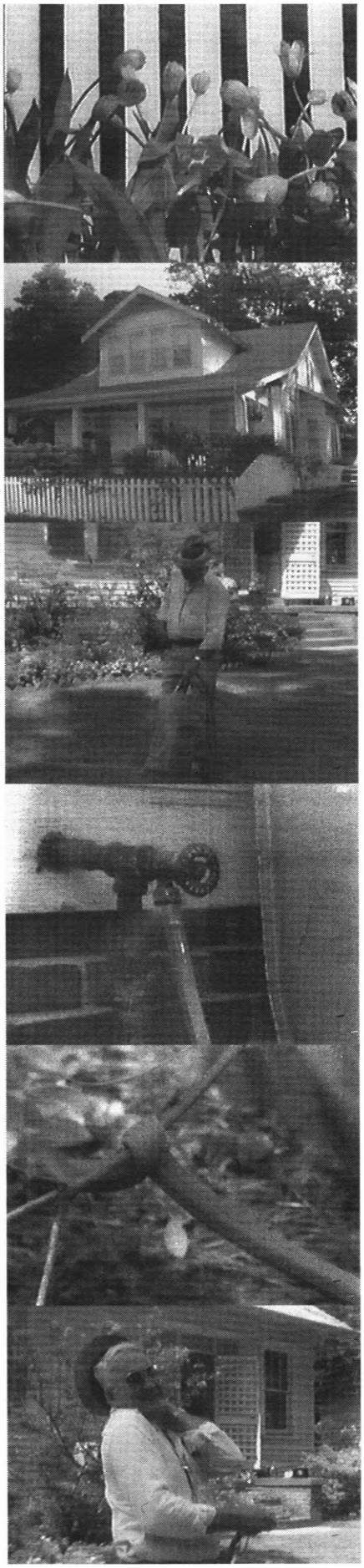
Selv om *Dune* i modsætning til Lynch's tidligere værker var en farvefilm, og selv om den bærer præg af at have kostet mange penge, adskiller den audiovisuelle æstetik i *Dune* sig på mange måder alligevel ikke så voldsomt fra 'the Lynch touch' i de to tidligere film. Lynch ville egentlig også helst have lavet *Dune* i sort-hvid, fordi sort-hvid film kræver mindre lys end farvefilm og dermed bedre er i stand til at tilfredsstille hans forkærlighed for det mørke, det udefinerbare, det delvis skjulte. 'It's not that I'm a negative person, really. It's just that I always like something dark in the frame, so that you don't see everything and you can sort of zoom out somewhere. It's a feeling'.[2] Trods farverne er det lykkedes Lynch at skabe en forunderligt dunkel film, der er holdt i den orangerøde ende af farveskalaen – som senere *Twin Peaks*.

Lydsiden er igen et helt kapitel for sig, og igen fremstillet under troldmanden Alan Splets overopsyn. Som i de tidlige film er der gjort meget ud af påtrængende maskinlyde – ikke bare på Geidi Prime, men tillige i et vist omfang på de andre planeter – der ligger som en stadig monoton og dump fysisk påvirkning af tilskuerens krop og nervesystem. Som Alan Splet udtrykker det: 'You have to *feel* a sound for it to be effective sometimes. Because they're less abstract than the dialogue, effects tend to work on the subconscious or unconscious level'.[2] Denne effekt opnår Lynch – og Splet – ved især at arbejde med det lave toneregister, i en slags akustisk ækvivalens til de mørke low key-belyste billeder.

Blue Velvet (1986)

Med *Blue Velvet* blev offentligheden for alvor opmærksom på Mr. Lynch's bizarre vision af verden. *Blue Velvet* er ifølge Lynch selv 'a trip beneath the surface of a small American town, but it's also a probe into the subconscious or a place where you face things that you don't normally face. One of the sound mixers said it's like Norman Rockwell meets Hieronymus Bosch'.[3] Andre har beskrevet *Blue Velvet* som 'the living room wall in a Frank Capra movie opened up to reveal an assaultive ritual choreographed by De Sade unfolding on the other side...', og psykoanalytiske tolkninger i hobetal har beskrevet, hvordan *Blue Velvet* basalt set er et ødipalt drama og en mise-en-scène af Freuds teori om 'Das Unheimliche'.

Helten fra *Dune*, og den fremtidige agent Cooper, Kyle MacLachlan, spiller den pæne unge Jeffrey, der tiltrækkes af Isabella Rossellinis og Dennis Hoppers farligt seksuelle dæmoni og som selvbestaltet detektiv afdækker de mørke kræfter, som er på spil under overfladen i den idylliske lilleby Lumberton.



Kyle MacLachlan og Isabella Rossellini og t.h. startmontagen i Blue Velvet. S. 26 Sean Young og Kyle MacLachlan i Dune.

Lynch udtrykker det således: 'That's all America is to me. There's a very innocent, naive quality to my life, and there's a horror and a sickness as well. It's everything.[3]

Filmens indledningssekvens er en slags koncentrat af denne særlige Lynch'ske kobling mellem Americana-idyl og horror. Vi ser en række farvestrålende billeder af de rødeste roser og guleste tulipaner, der nogensinde er set uden for gartneriernes postordrebrochurer. De står rankt opad de mest nydelige hvide havestakitter, man kan forestille sig, og stræber op imod en fuldstændig hyperblå himmel. Forbi glider Lumbertons brandkorps i slow motion, mens de flinke brandmænd vennesælt hilser mod kameraet, og i den velplejede have bag det velplejede stakit går en midaldrende mand og vander med en haveslange. Inde i huset sidder hans kone og nyder en kop kaffe, mens hun slapper af til en god TV-krimi. Tilbage i haven får vi et nærbillede af vandhanen, mens lyden giver et Balázs'k akustisk nærbillede af vandets strømmen i slangen, som dog endnu overdøves af Bobby Vintons croonende fremførelse af 'Blue Velvet'. Vi får et nyt nærbillede af haveslangen, som synes at krølle sig sammen om et lille træ og måske stoppe for vandet. Pludselig griber manden sig til nakken og falder om, mens vandet i slow motion sprøjter til alle sider, og familiens hund (for sådan én er der naturligvis også!) springer op og ned på den livløse mands bryst og forsøger at fange nogle af de vilde vandstråler. Kameraet forlader nu mand og hund og dykker langsomt ned mellem græsstråene, helt ned i jordskorpens underverden, hvor et væld af sorte og skinnende biller danner kontrast til den tilsyneladende idyl på overfladeplanet. På lydsiden er Bobby Vinton blevet kvalt til fordel for en akustisk indzoomning på billernes kæber og skjolde, der skærer dumpt truende imod hinanden. Fra positionen helt nede i jordhøjde klippes der raskt til et stort skilt, der byder velkommen til Lumberton, mens lyden går over i den lokale radiostation, som understreger, hvad hovedbeskæftigelsen i byen består i (hvis man da ikke allerede skulle have gættet det af navnet): 'At the sound of the falling tree, it's 9:30. There's a whole lot of wood waiting out there, so let's get going...'.

I løbet af disse ganske få minutter får David Lynch præsenteret såvel dobbeltheden i sit univers som sin særlige æstetik og narrative præsentationsform. Den visuelle side af sagen afspejler den tematiske dualisme, idet der veksles mellem den dunkle lyssætning, som kendetegnede de andre Lynch-film, på den ene side, og en orgiastisk farvemættet hyperrealisme, der indfanger idyllen, som den tager sig ud på postkort og i gamle technicolor-melodramaer à la Douglas Sirk, på den anden. Men på universets underside, i Isabella Rossellinis og Dennis Hoppers underverden, er det stadig mørket, der dominerer, hvad enten der så er tale om hendes lejlighed eller den natklub, hvor hun optræder.

Lyden er lige så gennemarbejdet som i de tidligere film, omend maskinlydene måske har en knap så fremtrædende plads. Og hvad angår fortælleteknikken, selve præsentationsformen, viser David Lynch her for alvor sit talent for

Laura Dern i Vilde hjerter.

at lege med sit publikum og spille på dets forventninger, som enten skuffes eller tilfredsstilles, men i så tilfælde på en måde, som er en lille smule ved siden af normen – altsammen noget, som bidrager til at forstærke fascinationen hos et filmvant publikum.

Vi skal senere gå dybere ned i Lynch's fortælleteknik i forbindelse med *Twin Peaks*, men allerede her kan det fremhæves, hvordan han gennem sit spil med konventionerne opnår en utraditionel form for kontakt med publikum (som man dog også finder hos andre (post?) moderne instruktører). F.ex. er vi opdraget til, at et nærbillede skal være betydningsladet, formidle et eller andet højst signifikant i forhold til den historie, filmen fortæller. Når Lynch derfor viser os vandhanen og vandslangen i nærbilleder og også lydligt fremhæver disse elementer, *må* det betyde noget, som sandsynligvis vil blive afsløret i de næstfølgende billeder. Det vil sige, dét forventer vi i alt fald, hvorfor de fleste af os sandsynligvis vil opfatte mandens fald som på en eller anden led relateret til vandslangen og dens krøller. Hvis vi alligevel ikke helt godtager den forklaring – hvorfor skulle manden gribe sig til nakken? – er vi parate til at kaste os over de næstfølgende nærbilleder af græssets sortklædte indvånere som en mulig årsag til mandens styrt: bider biller, eller hvad gør sådan nogen? Og har de gjort det ved denne mand? Hverken vandslangen eller billerne har dog noget med mandens falden omkuld at gøre, viser det sig senere – han har simpelthen fået et hjerteanfald, som i øvrigt heller ikke er særlig vigtigt i historien. Bagefter kan man måske så se haveslangens krøllen sig sammen om det lille træ som en metafor for blodets standsning i mandens arterier.

Men Lynch har i alt fald opnået at engagere os aktivt i historien, nærmest suge os ind, ikke bare ved hjælp af de højst suggestive billeder og den lige så suggestive lyd, men i mindst lige så høj grad ved sin legende udfordring af vores indbyggede konventioner for filmforståelse: en film som *Blue Velvet* kan man ikke bare læne sig tilbage og sløvt forstå ved hjælp af tillærte skemaer. Den pirrer os konstant ikke alene ved sit pikante emne, men i mindst lige så høj grad ved sine brud på alle vore forudfattede meninger om filmsproget. Og den gør det vel og mærke netop som leg og ikke som et tørt Godard'sk essay over filmsprogets muligheder og begrænsninger.

Wild at Heart (1990)

Sidste år løb David Lynch så med en af den internationale filmbranches højeste udmærkelser – Cannes-festivalens Gyldne Palmer – som han inkasserede for sin til dato seneste biografffilm, *Wild at Heart (Vilde hjerter)*. Hvis nogen skulle have været i tvivl om, at det som optager 'excentrikeren' Lynch, i første række er kærlighed, sex, vold og død, skulle tvivlen nu være effektivt manet i jorden, for i *Wild at Heart* serveres denne cocktail i nærmest eksplosiv form – som f.eks. i scenen med den kvindelige lejemorder, der tager sig selv, mens hun tæller ned fra 10, samtidig med at en af hendes lakajer holder en pistol hen foran ofrets tinding. Da hun når 'nul', kommer hun, samtidig med at mandens hoved omformes til en blodig masse! Det er næsten lige så svært at sluge som det er konsekvent i det Lynch'ske univers. Eller der er scenen med lejemorderen med filmhistoriens absolut mest vederstyggelige tænder (Lynch skulle efter eget udsagn være meget optaget af dental hygiejne!) som efter højlydt at have ladt sit vand gør brutal kur til en skrækslagen Lula og forlader hende, da hendes krop begynder at reagere på de håndfaste tilnærmelser.

Wild at Heart søger ligesom *Blue Velvet* ned bag de amerikanske myters glamour-overflade for at afdække mørke kræfters skjulte spil – jvf. Sailors 'snakeskin jacket' (a la Marlon Brando i *The Fugitive Kind*), der skal symbolisere hans tro på 'individualisme og den enkeltes frihed', som han tit nok fortæller det til hvem der gider høre på det. Eller måske den omvendt prøver at finde noget positivt – den rene kærlighed – midt blandt mørkets dominerende kræfter. En observant kritiker har rammende kaldt *Wild at Heart* for en *Wizard of Oz* på vrangen, men uanset hvad man ellers måtte mene om Lynch's makabre besættelser, kan man ikke komme udenom, at *Wild at Heart* i lighed med de øvrige Lynch-film er et fascinerende værk, hvor audiovisuel æstetik og ukonventionel narrativ teknik går hånd i hånd med tematikken for at levere et højst foruroligende bombardement af vores under- eller førbevidsthed.

Der er tale om et ligefrem fysisk filmsprog, hvor såvel billeder som lyd rammer os brutalt i mellemgulv og nervestystem. Præcis *hvad* dette fysiske bombardement skal bruges til, siger Lynch ikke meget om, når han i interviews udtaler sig om sine film – for ham er virkningens karakter mindre interessant end selve det faktum, at den *er* der. De snævre analytiske definitioner er ikke Lynch's gebet – for ham er det netop vigtigt at bruge filmen til at formidle det, som ikke kan siges med ord: abstrakte forhold, følelser o.l. Det gælder således f.ex. den stadig tilbagevendende tændstik, som stryges i audiovisuelt close-up allerede i filmens allerførste billeder. Ilden har nok en handlingsmæssig motivation i filmen, og den fungerer sikkert også nok symbolsk i forhold til lidenskaber, vold, og måske renselse, men for Lynch er ilden

der først og fremmest, fordi den *virker* stærkt. 'Netop *ild* er noget yderst abstrakt. Måske forholder det sig sådan, at alle abstraktioner kræver, at man organiserer konkrete ting på en bestemt måde for at give dem stemme. Det abstrakte tager form, når man for eksempel kombinerer ilden med en bestemt lyd, senere med et smil og et glimt i øjet, og derefter viser et menneske, som falder til jorden... Det får en til at føle noget specielt, som ikke kan udtrykkes med ord'.[4]

Lynch's 'kombinationsteori' kan lede tankerne hen på Eisensteins 'kollisionsteori', men hvor Eisenstein opererede med en *intellektuel* 3. mening som produktet af to indstillinger eller af sammenstødet mellem billede og lyd, der er Lynch mere optaget af en art *fysisk-emotionel* 3. mening. Eisenstein ville påvise, at filmen trods sin mekaniske gengivelse af en konkret virkelighed kunne udtrykke lige så forskelligartede og lige så abstrakte ting som verbalsproget – jvf. hans drøm om at filmatisere 'Das Kapital'. Billedkunstneren Lynch, derimod, vil med filmen formidle følelser og sansninger, som ligger hinsides verbalsprogets formåen.

Varia

Hovedpersonerne fra *Wild at Heart*, Sailor og Lula – eller Nicolas Cage og Laura Dern – går igen i endnu et Lynch-værk, den 50 minutter lange musikvideo *Industrial Symphony no. 1* (1990) med sangerinden fra *Twin Peaks*, Julee Cruise. Symfonien, der oprindelig var et stykke performance art, udspiller sig på en scene, der er forklædt som bilkirkegård eller industriel losseplads. Her synger Julee Cruise ud til tre videokameraer fra en bils bagagerum eller svæver rundt i et balkjole-outfit, som leder tankerne hen på radiatorkvinden i *Eraserhead*, omgivet af en ligeledes svævende topløs dame, et gigantisk flået dyr og en dværg. For musikken står *Blue Velvet*-, *Wild at Heart*- og *Twin Peaks*-komponisten Angelo Badalamenti, mens teksterne er forfattet af Mr. Lynch himself.

Til videomediet har Lynch yderligere signeret Chris Isaak-videoen *Wicked Game*, og til fransk TV har han i anledning af Le Figaro Magazines 10 års jubilæum i 1988 ydet et bidrag til en serie med titlen *Les Français vus par...* Lynchs indlæg hedder *The Cowboy and the Frenchman* og handler om en stakkels intetanende franskmand, som dumper ned et sted i den amerikanske midwest. Her møder han Harry Dean Stanton forklædt som drævende cowboy (der er cirka lige så stokdøv som agent Coopers overordnede, Gordon Cole), i selskab med en række af de medvirkende fra *Twin Peaks*, ligeledes i cowboy-forklædning, samt nogle letpåklædte damer!

Man kan vist roligt kalde David Lynch et multimedietalent – ud over at instruere film, TV og video, samt male og skrive sangtekster er han tillige en habil fotograf, der har udsendt et par fotobøger, som især beskæftiger sig med industrielle landskaber. Han har lavet reklamer for Calvin Kleins 'Obsession'-parfume, en tegneserie med titlen 'The Angriest Dog in the World', og han har optrådt som skuespiller. I *Dune* kan man, hvis man er hurtig, lige fange et glimt af ham som snavset krydderi-udvinder på ørkenplaneten Arrakis, men i voksen-børnefilmen *Zelly and Me* (1988) af Tina Rathborne, der også er blandt *Twin Peaks*-instruktørerne, kan man se ham i en hovedrolle sammen med sin daværende samboer, Isabella Rossellini. Og endelig optræder han i et par afsnit af *Twin Peaks*, netop som den stærkt hørehæmmede FBI-agent Gordon Cole, der har en upraktisk forkærlighed for 'hush hush'-sager.

Kærlighed og død

Som det vil være fremgået, går Lynch's personlige besættelse i høj grad på forholdet mellem kærlighed og død, eller sex og vold (bortset fra i *Industrial Symphony no. 1* synes maskinerne at være gledet lidt ud af fokus). Fra *Eraserhead* og *Elefantmanden* over *Blue Velvet* og *Wild at Heart* til *Twin Peaks* er netop koblingen mellem erotik og vold den krumtap, hvorom hele det Lynch'ske univers drejer – ja, selv i hans mindst personlige film, *Dune*, finder vi den.

Flere har på det grundlag sammenlignet Lynch med den amerikanske forfatter William Burroughs, hvis 'Nøgen frokost' (1959) i høj grad vidner om en tilsvarende besættelse – omend det Burrough'ske univers af subsistensløse ligger nok så langt fra Lynch's pæne småby-idyller. På film har vi oplevet forbindelsen mellem sex og død i vel nok renest form i Nagisa Oshimas meget omdiskuterede *I sansernes rige* (1976), der har henrykket såvel de lurvede pornobiografers publikum som art cinema'ernes intellektuelle. Og på den aktuelle filmscene finder vi temaet behandlet i den spanske instruktør Pedro Almodóvars værker, ikke mindst i *Kærlighedens matadorer* (1986).

Men den mest utvetydige fremstilling af disse ting skylder vi litteraturhistoriens franske enfant terrible, Marquis De Sade, hvis værker var bandlyst og kun fandtes som obskur kiosklitteratur – eller på de bageste hylder i parisiske surrealisters privatbiblioteker – helt frem til 1950erne, hvor så respekterede og -table intellektuelle som Simone de Beauvoir og Georges Bataille henledte opmærksomheden på, at Sade måske havde haft fat i noget centralt, som ikke uden videre burde affærdiges som beskidt pornografi. Sade havde nemlig fremhævet sex og vold som fundamentalt irrationelle kræfter, der i kraft af netop deres irrationalitet repræsenterede en reel trussel for den herskende samfundsorden. Denne kobling mellem seksualitet og politik var i øvrigt også central i den italienske instruktør og lyriker Pier Paolo Pasolinis værker – det var da også Pasolini, der i 1975 'filmatiserede' Sade i hvad der står som filmhistoriens ubestrideligt mest frastødende film: *Salo – eller de 120 dage i Sodoma.*

Netop Georges Bataille leverer en interessant teori til forståelse af sammenhængen mellem erotik og død, sex og vold[5]. Hans eksistentialistiske udgangspunkt er, at det er vores lod her i livet at være adskilt fra de andre. Vi kan ganske vist kommunikere med disse andre, men det ændrer ikke ved, at vi fødes og dør som isolerede individer. Bataille mener nu, at vi er besat af et fundamentalt begær efter at ophæve denne adskillelse og 'smelte sammen' med andre individer – en forløsning, som ifølge Bataille paradoksalt nok kun kan findes i døden. Døden er nemlig et fælles vilkår, hvor vore kroppes individualitet forsvinder til fordel for en slags generel eksistentiel kontinuitet, der lever videre uden for os. Døden bliver derfor en lokkende fristelse, men der er blot den hage ved det, at vi i døden jo ikke vil kunne *opleve* denne ophævelse af adskillelsen fra de andre. Altså må vi ifølge Bataille søge en eller anden erstatning for døden, noget som har en lignende grænsesprængende karakter, men som vi ikke er nødt til at dø for at nå. En sådan erstatning er f. eks. orgasmen, som franskmændene som bekendt

også kalder 'den lille død'. I orgasmens ekstreme intensitet, hvor vi for en kort stund giver slip på vores rationelle bevidsthed og så at sige træder ind i en anden dimension, oplever vi ~ hævder Bataille ~ noget, der svarer til det hinsidige eller døden: vi oplever en momentan overskridelse af isolationsfølelsen, men vel og mærke med sikkerhedsnet, idet det jo er de færreste, der ikke vender tilbage til livet efter 'den lille død'.

For Bataille er død og sex således intimt forbundne størrelser, hvorfor han også mener, at nydelsen eller ekstasen bliver så meget desto større, jo nærmere erstatningen kommer 'the real thing', d.v.s. jo mere seksualakten flirter med døden ~ jvf. hvordan de elskende i *I sansernes rige* forhøjer den seksuelle nydelse ved at tage kvælertag på hinanden, indtil manden til sidst oplever den ultimative orgasme, i selve dødsøjeblikket!

Hvis sex er en måde at nærme sig døden på, er springet fra erotik til vold ikke stort, og for Bataille er såvel døden som seksualakten i deres essens voldelige, fordi de repræsenterer en brutal overgang fra én tilstand til en anden.

Dertil kommer, at sex i vores kultur har været et tabubelagt område, lige siden kristendommen domesticerede seksualiteten til ægteskabet og erstattede tidligere tiders orgiastiske religiøse ritualer og ofringer med rent symbolske handlinger. At praktisere sex er at gøre vold på vort samfunds moralnormer ~ og hele rationelle fundament ~ som vi i vid udstrækning også har internaliseret og gjort til vore egne, men netop derigennem henter sex en extra fascinationskraft, mener Bataille. Årsagen til samfundets volds-forbud er ikke vanskelig at gennemskue, og hvad angår sex-tabuet, forklarer Bataille det med, at seksualiteten og erotikken er ikke-rationelle størrelser, som skaber uorden i en hensigtsmæssigt organiseret verden, hvor arbejde og produktivitet stiller krav om mådehold.

Et lignende angreb på den fornuftsstyrede orden, hvorpå vores samfund bygger, finder man ifølge Bataille i religiøs mysticisme. Også den religiøse trancetilstand og diverse 'overnaturlige' fænomener repræsenterer en overskridelse såvel af vores distinkte individualitet ~ et afsæt mod en højere dimension ~ som af de rationelle ordensprincipper, hvormed vi forsøger at begribe og underlægge os vore omgivelser. Af begge disse årsager er både sex, vold og religiøs mysticisme i stand til at slå benene væk under os, hensætte os i en svimlende ekstase, der i sidste ende peger hen imod døden som ultimativ bevidsthedsudvider og individualitetsophæver.

Det er en væsentlig pointe hos Bataille, at ekstasen, svimmelhedstilstanden, de stærke følelser befinder sig i en slags modsætningsforhold til sproget, selv om man naturligvis godt kan både skrive og tale om f.ex. erotik (Bataille har da også selv leveret *sit* bidrag til den erotiske litteratur, bl.a. med sin 'Historie om øjet' fra 1928). Men for Bataille eksisterer der et fundamentalt svælg mellem erotikkens essentielle uorden og irrationalitet på den ene side og sproget på den anden, fordi sproget i sig selv er orden, et forsøg på at rubricere og katalogisere verden. I verbalsproget må erotikken altså omformes til noget rationelt, som læseren kun kan gå til med sit eget rationelle beredskab ~ at læseren så efter denne omvej over sprogets essentielle orden kan skabe sine egne indre intensiteter, som kan være så irrationelle og kaotiske, de bare vil, dét er en anden sag.

Men dér hvor verbalsproget aldrig vil kunne formidle erotikkens svimlende irrationalitet *direkte*, der er der måske noget at udrette for filmen. Som nævnt er Lynch netop optaget af at få filmens billeder og lyd til at udtrykke emotionelle og sanselige forhold, som ligger hinsides ordene, og som det vil fremgå af det følgende, mener jeg, dette er lykkedes i en grad, så man hos Lynch måske ligefrem kan tale om et *erotisk filmsprog*. Hans specielle audiovisuelle æstetik og uortodokse fortælleteknik befinder sig i fase med den fundamentale uorden, som for Bataille er noget af nerven i erotik, død og mysticisme ~ og det på en måde, som i vidt omfang passerer uden om tilskuerens rationelle beredskab og direkte ind i hans/hendes nervesystem.

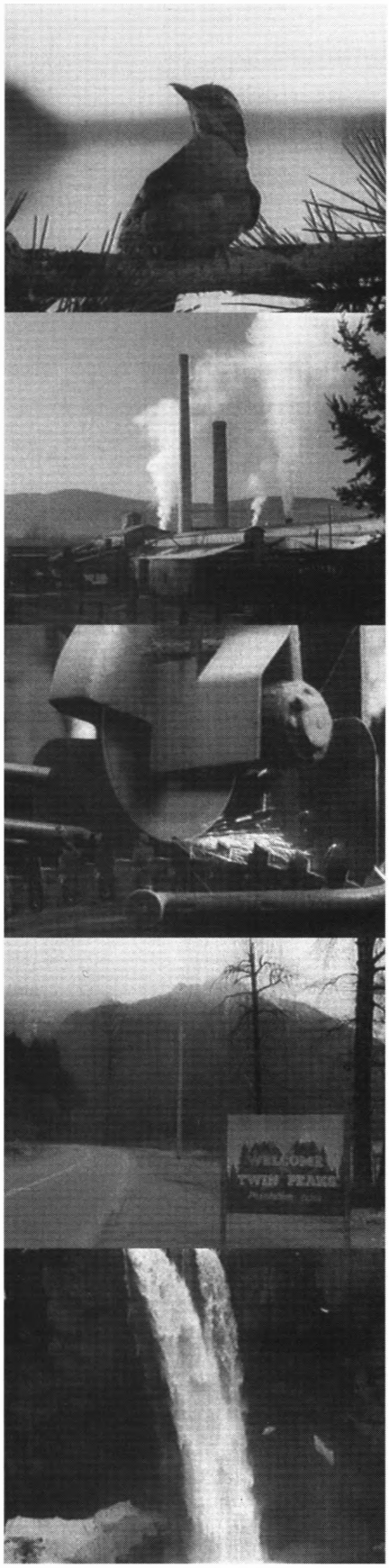
Fire, walk with me!

Som prime time-TV-serie på det amerikanske network ABC må *Twin Peaks* ifølge sagens natur være mindre ligefrem i sin skildring af det erotiske, end Lynch har for vane i sine film. Ikke desto mindre er der næppe nogen, der vil være uenige i, at netop erotikken (*og* døden og mysticismen, for den sags skyld) indtager en helt central plads i serien.

En idyllisk rødkælk (den samme, som til sidst åd de dæmoniske sorte biller i *Blue Velvet?)* giver hver lørdag bolden op til et nyt afsnit af *Twin Peaks*. Rødkælken må dog hurtigt vige pladsen først for en rundsav, der sender luerøde gnister ud over skærmen, og siden for et vandfald, der i samme ende af farveskalaen kaster kaskader af vand-(eller er det ild-?)masser ned fra det høje. Allerede med disse få billeder er ilden lanceret som en vigtig ingrediens i *Twin Peaks*-universet, der ~ som vi kan forstå ~ ikke består af lutter rødkælke. Og når vi kommer ind i serien, er flammerne næsten allestedsnærværende: ilden knitrer til stadighed lystigt i de twin peak'ske pejse og kaminer; savværket går op i røg; unge Bobby Briggs rister sin hånd i flammen fra en Zippolighter, mens faderen belærer ham om begravelsesritualets dybere mening; brændende stearinlys indtager en central plads i den mystiske Bobs okkulte mysticisme; cigarer bliver tændt i ultra close-up; adskillige lokaliteter er indhyllet i flammerøde draperier; og personerne har med jævne mellemrum et eller andet at sige om ild ~ f.ex. hævder den aparte 'log lady' på et tidspunkt, at 'Fire is the devil hiding like a coward in the smoke', et filosofisk statement, som hendes kævle sandsynligvis er den egentlige ophavs'mand' til.

Leland ser Bob i spejlet ~ og t.h. startmontagen i Twin Peaks.

Ilden er både mystisk og dæmonisk, og sandsynligvis netop derfor også dragende. Udadtil var den myrdede Laura Palmer byens pæne high school prom queen, der i fritiden underviste mentalt retarderede og bragte mad ud til ældre og handicappede, men under facaden glødede tilsyneladende en anden Laura, således som det bl.a. fremgår af hendes dagbøger og bånd til Hawaii-freaken Dr. Jacoby. Her snakker hun om sin 'mystery man' og røber, at 'I think a couple of times he's tried to kill me, but guess what: as you know, I sure got off on it. Isn't sex weird? This guy can really light my FIRE...' Ilden bli-



ver her forbindelsesleddet mellem sex og død, og Laura føler sig lige så tiltrukket af den som det berømte møl. Som der står på den lille lap papir, man finder i den togvogn, hvor hun blev myrdet ~ 'Fire, walk with me!', skrevet i blod ~ går hun med ilden ind i den død, der på én gang bliver hendes livs voldsomste smerte og ultimative nydelse... skal man tro hendes dagbogsoptegnelser.

Hvor det seksuelle mestendels skildres indirekte, i den forstand at vi aldrig *ser* nogen bolle e.l., men mest får det antydet på forskellig vis, dér er voldselementet langt mere eksplicit fremstillet ~ specielt da Lauras morder slår til for anden gang (eller fjerde, er det vel egentlig). Selv om der stadig er lang vej til den vederstyggeligt rå vold, der præger *Wild at Heart*, behøver voldstemaet næppe nogen yderligere uddybning her.

Anderledes interessant er den mysticisme, som efterhånden bliver mere og mere fremtrædende i serien. Det starter med Coopers mildest talt uortodokse, tibetansk inspirerede opklaringsmetode, som bygger på total koordination af sjæl og krop, og som i praksis går ud på at identificere mistænkte ved at kaste sten efter en flaske! Senere drømmer flere personer den samme drøm, hvori indgår Laura Palmer og en dansende dværg, som begge bakker snagvendt, samt en 25 år ældre agent Cooper. Drømmen indeholder ~ ikke uventet ~ nøglen til gådens løsning, men Cooper må have hjælp fra en metafysisk 'giant' (from outer space?), før han kan få øje på svaret.

Gradvis bevæger *Twin Peaks* sig længere og længere bort fra denne verdens synlige overflade for at synke dybere og dybere ned i indiansk åndetro og 'white and black lodges', husende ånder, som styrer hhv. natur og mørke kræfter. Mørket bliver stadig mere påtrængende, og det er ikke vante tankemønstre, der kan få personerne ud på den anden side. Som Cooper får at vide af sin 'skakpartner pr. korrespondance': 'What is my next move? Your tidiness keeps you in patterns that prevent you from seeing... Consistency, predictability ~ these patterns leave you vulnerable to attack.' Cooper har da også 'set lyset' og i anden sammenhæng kundgjort, at nu hvor han har prøvet praktisk talt alle tænkelige metoder, står der bare én tilbage: 'Magic'. Og det kan han nok have ret i, i betragtning af den egentlige morders uhåndgribelige karakter.

Det er ondskabens mørke, som må overvindes eller i alt fald mødes uden frygt, så man evt. kan nå ud i lyset på den anden side. Har man ikke ånderne og magien med sig til at give én styrke til frygtløst at bekæmpe dette mørke, synes eneste befrielsesmulighed at være døden, jvf. Coopers 'sidste olie' til Lauras morder, umiddelbart før denne forlader denne verden: 'The time has come for you to seek the path. Your soul has set you face to face with the clear light, and you are now about to experience it in its reality wherein all things are like the void and cloudless sky, and the naked spotless intellect is like a transparent vacuum without circumference or center. In this moment, know your state and abide in that state. Look to the light, find the light. Into the light, into the light... into the light... into the light... Don't be afraid...'.

Selv om *Twin Peaks* altså på handlingsplanet i vid udstrækning beskæftiger sig med sex, vold, død og mysticisme, så ligger en stor del af seriens fascinationskraft for mig at se i, at den netop ikke nøjes med at skildre den følelsesmæssige intensitet, personerne måtte opleve, i et forholdsvis neutralt filmsprog, men derimod ved sin fortælleteknik og sin æstetik tilstræber at slå benene væk under vores rationelle skemaer for at suge *os* ind i et intenst og ukendt univers, hvor ingen kendte regler længere synes at have nogen gyldighed. Lynch omdanner vore hjerner til 'transparent vacuums without circumference or center'.

Fortællingen: en kafka'sk labyrint

Skal man tro den amerikanske filmteoretiker David Bordwell, er det at se film en aktiv proces, hvor tilskueren til stadighed arbejder sammen med filmen om at etablere en mening.[6] Som tilskuer vil man typisk ikke lade sig nøje med at suge lyd og billeder til sig, men vil forsøge at ordne de sanseindtryk, filmen leverer i en eller anden rationel, kausallogisk orden.

For Bordwell består tilskuerens aktivitet i, at han/hun møder op til filmen med forskellige sæt af forventninger ~ skemata ~ som filmen også på et eller andet niveau må tage udgangspunkt i, hvis den ønsker at blive forstået. Filmen udsender så konstant en række stikord ~ 'cues' kalder Bordwell dem ~ som tilskueren bruger til aktivt at opbygge hypoteser vedrørende bl.a. plot-

tets udvikling. Fundamentet i det Bordwell kalder tilskuerens kognitive arbejde er en stadig rationel afprøvning af disse hypoteser, som filmen så kan be- eller afkræfte undervejs. Som regel vil der gå et vist tidsrum før den endelige be- eller afkræftelse, men det er karakteristisk for de fleste film – mainstream-film og TV-serier – at der *altid* vil komme en definitiv løsning til sidst, og at universet dermed vil lukke sig om Sandheden (hvis der da ikke er tale om de nyere evighedsføljetoner à la *Dallas, Dollars, Falcon Crest* o.s.v.).

Forskellige genrer kan arbejde med forskellige skemata. Tager vi f.eks. detektivgenren, er det et karakteristisk træk, at filmen/romanen omhyggeligt må dosere de informationer, den tildeler sin modtager. Hvis man som læser/tilskuer får for lidt at vide, bliver intrigen ligegyldig, og man står af. Og hvis man ved for meget, er der ikke længere noget spændende ved at følge den dumme detektivs opklaringsarbejde i forhold til en gåde, *vi* for længst har løst. Der må altså eksistere det, som Dorothy Sayers kaldte 'fair play' – læseren/seeren skal have en rimelig chance for at opklare gåden og stilles næsten på lige fod med detektiven, men også kun *næsten*, for detektiven skulle gerne have lov til at fyre nogle trumfer af til sidst.

På et vist plan kan man se *Twin Peaks* som en detektivfilm, eftersom hele serien som bekendt starter med Pete Martells fund af Laura Palmers plasticindpakkede lig, hvorpå special agent Cooper og det lokale sherif-kontor går i gang med at forsøge at finde morderen (assisteret af kloge forfattere, der udtaler sig i pressen, og diverse konkurrencer i dagbladene). 'Who killed Laura Palmer?' blev simpelthen reklik*ken*, der kunne bringe enhver middagskonversation over døde punkter, d.v.s. frem til afsnit 14, hvor morderens identitet afsløres (hvilket dog ikke er ensbetydende med, at det bliver enklere at besvare spørgsmålet – tværtimod!!!).

Både Cooper og alle vi andre kastede os ud i forsøg på at opklare dette bestialske mord, men gav Lynch os 'fair play'? I 'normale' detektivfilm og -romaner bør det være (næsten) muligt for seeren eller læseren at rationalisere sig frem til morderens identitet, men den mulighed har Lynch med forskellige midler afskåret os fra. For det første præsenterer han os for *Twin Peaks*-universet i en så fragmentarisk mosaikform, at man som seer efter de første afsnit kun kunne holde styr på persongalleriet og deres indbyrdes relationer ved at køre serien mange gange igen-

nem på videoen (eller støtte sig til de 'slægtstræer', som var at finde i næsten enhver avis og ethvert blad med respekt for sig selv – eller sine oplagstal).

Da vi så efter 3-4 afsnit syntes, at vi var ved at få hold på, hvem der havde affærer med hvem, hvem der var involveret i narko-business med hvem, og hvem der havde haft en eller anden form for kontakt med Laura Palmer – og vi derfor følte os i stand til at begynde at forme Bordwell'ske hypoteser om, hvem morderen kunne være – slog Lynch straks benene væk under os igen. For special agent Cooper deducerer sig som nævnt ikke rationelt frem imod en løsning af gåden, men søger tilflugt i forskellige former for overnaturlige og magiske kræfter. Faktisk virker det undertiden, som om han med flid undgår logisk indlysende konklusioner – et forhold, som det satiriske amerikanske TV-program Saturday Night Live ironiserede over, da det umiddelbart efter sæsonpremieren på 2. del af *Twin Peaks* i USA præsenterede *sin* version af serien, i øvrigt også med Kyle MacLachlan som Cooper. Her kommer Leo ind og tilstår mordet på Laura, og skønt der kan fremlægges både fotografier og videooptagelser af hans dåd, lader Cooper sig ikke overbevise: 'In the FBI we're trained in one very important thing: to look beyond the obvious. Now, this videotape is helpful, but last night I had a dream. In that dream, I saw a hairless mouse with a pitch fork singing a song about caves...'. Med den form for 'logik' kan vores rationelle hypoteseafprøvning ikke længere være med – vi er nødt til at stille de fornuftige skemata i bero og lade os føre med ud på det dybe Lynch-vand.

Men fornuften er genstridig og kæmper for at holde næsen oven vande. Vi forsøger alligevel at få mening i galskaben og kåre en morder blandt de personer, som vi føler, at vi trods alt kommer til at kende bedre og bedre. Heller ikke her er Lynch dog til sinds at være os behjælpelig for dels kommer der hele tiden nye personer til, dels ligger 'de gamles' karakter på ingen måde fast. Den søde Donna begynder at ryge (!) og få femme fatale-tendenser, den onde Benjamin Horne har måske alligevel visse menneskelige træk, og Josie er da vist alligevel ikke helt så hjerteskærende hjælpeløs, som vi skulle tro til at begynde med – eller er hun? Intet er som det ser ud til at være, og da slet ikke når onde ånder kan tage bolig i pæne folk og transformere dem til frådende djævle. Der er noget fundamentalt skizofrent over alle personerne. Allesammen bærer de en slags udspaltning af Lauras dobbelthed i sig, og dét er med til at gøre serien så tilpas uforudsigelig, at det bliver umuligt at klamre sig til Bordwells trygge skemaer.

Dertil kommer, at serien ikke synes udelukkende at være optaget af at finde

Piper Laurie. T.h. Joan Chen. T.v. sherif Truman og dr. Hayward ved Laura Palmers lig i 1. afsnit.

morderen (en mistanke, som bekræftes af, at morderens identitet afsløres på et relativt tidligt tidspunkt). *Twin Peaks* præsenterer en række afledningsmanøvrer fra det egentlige plot – eller det, man i 'normal' forstand ville opfatte som det egentlige plot, nemlig opklaringen af mordet. Mordet på Laura Palmer virker nærmest som én stor Hitchcock'sk MacGuffin, en slags påskud for at give sig i lag med andre og mere væsentlige ting. Det vil sige, hos Hitchock var der for det meste tale om mere væsentlige ting, mens det hos Lynch lige så godt kan være rene banaliteter såsom cherry pies, doughnuts, sædprøver, diktafoner, lydløse gardinstænger o.s.v. Serien består af en lang række whims (der er mindst lige så bizarre som de mildest talt bizarre personer), af smarte one-liners, af klichéer og af citater hentet hvorsomhelstfra.

De bizarre whims er naturligvis fascinerende, fordi de er lige så uforudsigelige som personernes pludselige omslag eller gåen i barndom, og derved får de mere eller mindre samme funktion som de smarte replikker og den Lynch'ske citatmosaik, nemlig yderligere at underminere det, som kunne have været en rationel, kausallogisk opbygget fortælling. Det bliver lige så interessant – om ikke mere – at gøre ophold og smage på replikker à la 'Clearly, this man's stairs do not reach his attic', 'This must be where pies go when they die', 'If you ever pull a stunt like that again, you'll be scrubbing bidets in a Bulgarian convent' o.s.v. som at forsøge at forudse, hvad der videre måtte ske i handlingsforløbet.

På samme måde med de mange citater, der spænder fra Shakespeares 18. sonet over filmklassikere som Otto Premingers *Laura* (Waldo, Lydecker, samt naturligvis 'ofret's navn), Hawks' *Sternwoodmysteriet* (Judge Sternwood) m.fl. til *Familien Flintstone* (Ed og Cooper optræder som Fred og Barney på One Eyed Jacks – opkaldt efter Marlon Brandos film) og diverse soap operas, ikke mindst *Peyton Place*, der startede som spillefilm i 1957 (Instruktion: Mark Robson) med Russ Tamblyn (alias Dr. Jacoby) som neurotisk ung mand med stærk moderbinding! *Peyton Place* var også en slags 'Psychopathia Sexualis' over en lille idyllisk amerikansk bys indbyggere, som viste sig at have adskillige lig i skabet (også i rent bogstavelig forstand!). Har man bag Dr. Jacobys skæg og rød-grønne briller genkendt Russ Tamblyn, vil man muligvis erindre, at han også havde en stor rolle i *West Side Story*, hvor en vis Richard Beymer spillede Tony over for Natalie Woods Maria – Richard Beymer er i *Twin Peaks* Benjamin Horne.

For seeren er effekten af alle den slags referencer mere eller mindre den samme, som da Pete Martell med et befrielsens skær i ansigtet udbryder, at den sang, Leland Palmer spontant optræder med på The Great Northern, stammer fra *The King and I*. Lynch engagerer os i en leg, hvor det går ud på at kunne genkende og stedfæste så mange citater og referencer som muligt -- altså igen et spil, som går på tværs af den Bordwell'ske fortællings fremadrettede rationalitet.

Nu er det ikke første gang i hverken films eller TVs historie, at man stifter bekendtskab med lidet gennemskuelige fortællinger eller enorme persongallerier, hvor interessen skifter fra den ene til den anden (jvf. hhv. den amerikanske film noir og de nævnte moderne evigheds-TV-føljetoner), ligesom det er karakteristisk for mange film og TV-serier i vore dage, at der øses af kulturhistoriens – og specielt filmhistoriens – store skatkiste. Derfor skal man nok passe på med at drage alt for fodformede konklusioner vedrørende Lynch blot på dette grundlag. Det, man imidlertid *kan* konstatere, er, at Lynch med sin kalejdoskopiske fortælling for det første slår benene væk under det meste af det rationelt baserede kognitive arbejde, som Bordwell har påpeget *normalt* er grundlaget for vores filmoplevelse. Men Lynch går videre end som så, for efter at have opløst den konventionelle fortælling og undermineret tilskuerens ordnende skemata, udnytter han den rådvildhed, som den splintrede fortælling hensætter os i, til at suge os ind i sit univers på en anden og anderledes irrationel måde. Lynch erstatter den traditionelle detektivfilms fascinationsgrundlag – hjernegymnastikken – med hvad man kunne kalde en art subliminal forførelsesteknik.

Suget fra det dybe og det mørke

Det er ikke kun skovene omkring byen eller dens indvåneres indre, der er mørke i *Twin Peaks*, ligesom det ejheller alene er vandmasserne eller menneskene, der enten falder dybt eller åbenbarer uanede dybder. Også seriens audiovisuelle æstetik tager i vidt omfang udgangspunkt i det lave register, såvel hvad angår toneleje som beslysning.

En ikke uvæsentlig del af *Twin Peaks*' succes må sandsynligvis tilskrives Angelo Badalamentis på én gang dumpt pulserende og forunderligt æteriske musik. Den fungerer snart som non-diegetiske underlægningstoner, snart som diegetisk musik fra handlingsuniversets juke boxe, pladespillere og bilradioer, eller når Julee Cruise optræder på Roadhouse-baren – igen en hån mod tilskuerens skemata, der siger, at de fiktive personer ikke kan høre underlægningsmusik!

Uanset *hvor* musikken nu måtte stamme fra, så er den der næsten konstant, undertiden stærkt dominerende, andre gange næppe hørbar under personernes dialog. I begge tilfælde – hvad enten vi er *klar over*, at vi hører den, eller den bare sniger sig ind under huden på os – kan vi imidlertid ikke undgå at blive påvirket af den. Det særlige ved dette score er dels, at det arbejder med

Shelly, Norma, Ed, Nadine og agent Cooper ved Lauras begravelse i 4. afsnit.

ultrasimple melodilinjer, som under overfladen opløses i sære 'twists and turns' (jvf. personerne i serien), dels – og især – at Badalamenti i den grad fremhæver basregistret (som i parentes bemærket ligger dybere på soundtrackpladen og på amerikansk TV, end vi oplever det i dansk TV, hvor serien kører en anelse for hurtigt, fordi vores PAL-TV-standard er anderledes end amerikanernes NTSC).

De dybe bastoners pulsende rytme besidder en næsten hypnotisk kraft, som uden om alle fornuftsstyrede forsvarsmekanismer trænger direkte ind i vores underbevidsthed. For at øge musikkens påvirkningskraft sender man da også i USA *Twin Peaks* i både stereo og Dolby 'surround' (hvor det kan lade sig gøre), så seeren bliver centrum for et veritabelt akustisk sansebombardement af direkte fysisk karakter.

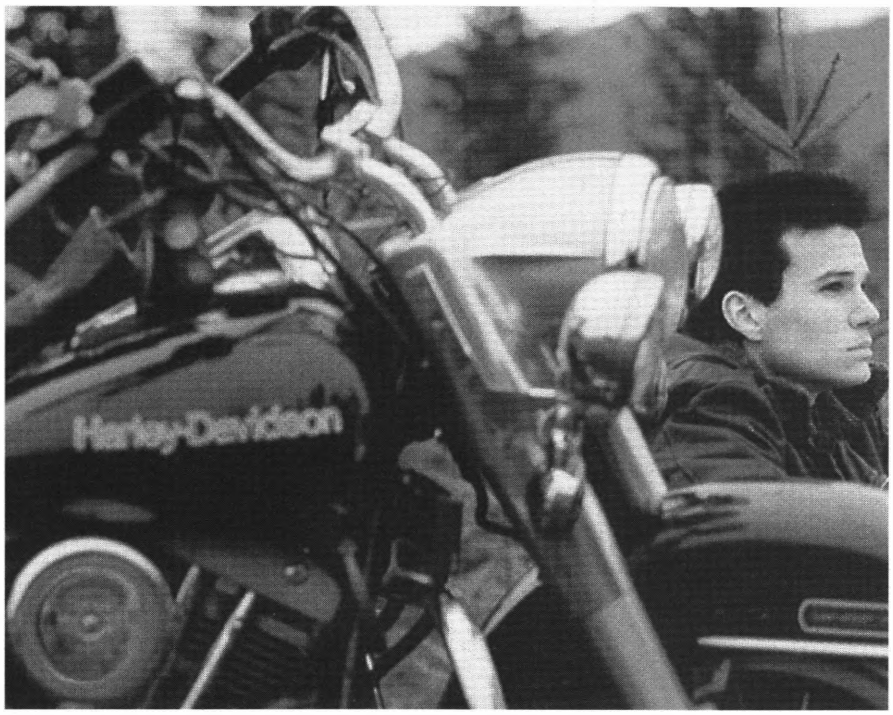
Om Lynchs intentioner med musikken forklarer Badalamenti: 'When David first came in and told me about the project, he said the music should have a very dark, ominous, slow, sustaining, suspended feeling to begin with, that could work for beautiful night scenes or mysteries, and then you should be able to go into an anticipatory theme that builds ever so slowly and beautifully to reach an incredible climax that should just tear your heart out; then from that climax you should just fall off gently and see if you could work your way back into this dark, ominous thing.[7]

Mørket er også karakteristisk for seriens billedside, der som nævnt for det meste befinder sig i den brun-rød-orange-gule ende af farveskalaen, ildens farvetoner, der dog undertiden kan eksplodere i orgiastiske lysglimt – som regel i forbindelse med voldsomme voldsudladninger – eller guddommelige lyshav – når det hinsidige gæster Twin Peaks. Men de for det meste halvmørke billeder indeholder som regel et væld af detaljer, som det dog kan være svært at fange, fordi de typisk ligger delvis skjult i billedets dunkle zoner. Netop fordi der imidlertid hele tiden optræder bizarre genstande og mærkelige personer i billedfeltet, anstrenger vi os til det yderste for at dechiffrere det drillende billede – vanskeligheden ved at se bliver blot et yderligere pirringsmoment. Vi sidder helt ude på kanten af stolesædet for at få det hele med, suge det ind, men igen har Lynch et trick oppe i ærmet, for det er i lige så høj grad os, der bliver suget ind i billederne.

Lynch har en åbenbar forkærlighed for at filme sine scener i vidvinkel, hvilket både fortegner billedet en smule og giver stor dybdeskarphed. Det fortegnede billede står selvfølgelig godt til Lynch's hang til det skæve, men i denne forbindelse er dybdeperspektivet også nok så interessant. Hvad enten vi befinder os i korridorerne på The Great Northern, på sheriffens kontor eller hjemme hos familien Palmer, er billederne organiseret omkring et forsvindingspunkt, som fortaber sig i det fjerne. Og hvad mere er: der sker ofte interessante ting dér i det fjerne halvmørke, og undertiden ting, som får større betydning for den videre handling, end det, der dominerer billedets forgrund. En gang imellem lader Lynch nye personer dukke næsten ubemærket op i baggrunden (f.ex. japanere og indere, der gør deres entré på The Great Northern), andre gange lader han billedets forskellige planer spille sammen –

som i første afsnit, hvor Leland Palmer sidder i lobbyen på The Great Northern og snakker i telefonen med sin bekymrede kone om Lauras forsvinden, mens sherif Truman fjernt i baggrunden ruller op foran hotellet for at underrette Leland om datterens død.

Pointen er, at vi aldrig kan være *sikre* på, om der sker noget betydningsfuldt dérinde i billedets mørke dybder. Der *kan* være vigtige informationer til os, som det bare gælder om at spærre øjnene op for at se – ligesom agent Cooper får øje på James' Harley Davidsom i Lauras øje i picnic-videoen, eller når den bindegale psykiater Dr. Jacoby lokaliserer den falske Lauras opholdssted på det videobånd, som James og Donna sender ham – men det kan lige så vel være tilfældet, at der intet er at hente i billeder, som nærmest *skriger* BETYDNING. Det gælder ikke bare intetsigende nærbilleder af bizarre detaljer, men tillige mystiske indzoomninger, som vi umiddelbart tillægger betydning, fordi vi tror at have fundet frem til en særlig *Twin Peaks*-kode. Jeg tænker her bl.a. på den bemærkelsesværdige tur langt ind i Dr. Jacobys øje, da han er blevet slået ned af en ukendt gerningsmand i parken. Kan hans øje



afsløre mandens identitet, ligesom Lauras øje afslørede motorcyklen? Nej, der er intet at hente – udover pupillens cirkelform, som foranlediger et match cut til rouletten på One Eyed Jacks!

Svimmelhedens æstetik

Ligesom vi på den ene side inviteres til at deltage i opklaringen af Laura Palmer-mordet, men samtidig konstant forhindres i det, suges vi ind mod billedernes fjerne forsvindingspunkt i håb om at kunne hente vigtig information ud af mørket. Måske er den der, måske ikke – dét er ikke så vigtigt som dét, at Lynch i det hele taget drager os ind mod dette fjerne, som blot synes at flytte sig længere bort og unddrage sig vores søgen efter rationelle svar. I *Twin Peaks*-universet er der ingen faste holdepunkter.

Lynch lader simpelthen ikke vores fornuft få et ben til jorden. Og her er det, jeg mener, man evt. kan snakke om et erotisk filmsprog, hvis man som Bataille opfatter erotikken som en fundamentalt fornuftsopløsende intensitet. Med sin direkte fysiske påvirkning af vore sanser, sin svimlende måde at suge os ind i sit univers på og sin nedbrydning af alle kendte kognitive skemaer og tankemønstre 'eraser' *Twin Peaks* det vante indhold ud af vore hoveder og fylder dem i stedet med en dosis af melange-krydderiet fra ørkenplaneten Arrakis. Denne på én gang fysiske og fantasmagoriske æstetik er i stand til at formidle erotik uden at tage omvejen over u-erotisk orden og fornuft. Vi sanser den dumpe intensitet direkte på vores krop, samtidig med at rationaliteten sættes ud af kraft til fordel for en ubestemmelig dragning, der for nogen næsten kan føles som at være på stoffer en gang om ugen.

Jeg vil tro, det er de færreste, der ligefrem får orgasme af at se *Twin Peaks* (selv om man jo ikke skal vide sig for sikker!), men analogt med franskmændenes betegnelse for orgasmen – 'den lille død', – kunne man måske vove det ene øje og kalde *Twin Peaks*-oplevelsen 'den lille orgasme'. Kanhænde, at 'den lille orgasme' befinder sig et (betragteligt!) skridt længere nede ad intensiteternes rangstige – til gengæld har den ikke kun én – eller to – men mange *damn* fine peaks!

Noter:

1. TIME, October 22, 1990.
2. American Cinematographer, December 1984.
3. Film Comment, Sept./Oct. 1986.
4. Chaplin 229, September 1990.
5. Georges BATAILLE: 'L'Erotisme', Editions de Minuit 1957 (findes også på engelsk som 'Eroticism', Marion Boyars 1987).
6. David BORDWELL: 'Narration in the Fiction Film', Routledge 1985, og 'Making Meaning', Harvard University Press 1989.
7. The Independent, 29.10.1990.

TWIN PEAKS – credits (DRs afsnit 1-17)

Twin Peaks. USA 1990. P. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films. I: David Lynch (epis. 1, 3, 8, 9, 14), Duwayne Dunham (epis. 2), Tina Rathborne (epis. 4, 17), Tim Hunter (epis. 5, 16), Lesli Linka Glatter (epis. 6, 10, 13), Caleb Deschanel (epis. 7, 15), Todd Holland (epis. 11), Graeme Clifford (epis. 12). M: David Lynch, Mark Frost, Harley Peyton, Robert Engels, Jerry Stahl, Barry Pullman, Scott Frost m.fl. F: Frank Byers, Ron Garcia. P-design: Richard Hoover. Mu: Angelo Badalamenti. Medv.: Kyle MacLachlan (Agent Dale Cooper), Michael Ontkean (Sherif Harry S. Truman), Richard Beymer (Benjamin Horne), Sherilyn Fenn (Audrey Horne), Ray Wise (Leland Palmer), Sheryl Lee (Laura Palmer), Piper Laurie (Catherine Martell), Joan Chen (Josie Packard), Jack Nance (Pete Martell), Lara Flynn Boyle (Donna Hayward), James Marshall (James Hurley), Everett McGill (Ed Hurley), Wendy Robie (Nadine Hurley), Peggy Lipton (Norma Jennings), Madchen Amick (Shelly Johnson), Eric Da Re (Leo Johnson), Dana Ashbrook (Bobby Briggs), Don Davis (Major Briggs), Warren Frost (Dr. William Hayward), Alicia Witt (Gersten Hayward), Russ Tamblyn (Dr. Lawrence Jacoby), Harry Goaz (Pol.betj. Andy Brennan), Kimmy Robertsom (Lucy Moran), Phoebe Augustine (Ronette Pulaski), Michael J. Anderson (Dværg i drøm), Carel Struychen (The Giant), Catherine E. Coulson (The Log Lady), Al Strobel (Enarmet mand), Frank Silva (Bob), Michael Parks (Jean Renault), David Lynch (FBI-agent Gordon Cole), Austin Jack Lynch (ung mand med overnaturlige evner), Julee Cruise (sangerinde på Roadhouse) m. m.fl.

Spanske passioner

Med film som Kærlighedens matadorer, Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud *og* Bind mig, elsk mig *har Pedro Almodóvar bragt Spanien tilbage på den internationale filmarena. Han siger selv, at han laver film for hovedet, hjertet og kønsorganerne – en konstellation, som er resulteret i en række nervøst hæsblæsende passionskomedier. Det er simpelthen gået ind i det spanske sprog som et nyt ord: når der går fuldstændig kage i lidenskaberne, og alt ligger hen i et syndigt kaos, siger man, at situationen er 'almodóvarisk'...*

af Eva Jørholt

'Hvorfor kan tyske pensionister holde ferie i Benidorm, mens spanske pensionister er henvist til betleri'? Svar: 'Tyskerne planlægger alderdommen, allerede når de er 18 – spanierne tænker ikke på deres alderdom, før det er for sent!'

Citatet stammer fra en 'TV-reklame' i Pedro Almodóvars seneste film, *Bind mig, elsk mig*, men kan ingenlunde isoleres fra sin visuelle kontekst. Den 'fornuftige' tyske ungdom sidder i uniform med hagekorsarmbind og investerer i fremtiden, mens spanierne slår gækken løs og danser farvestrålende paso dobler! Det pensionsforsikringsselskab, som angiveligt skulle stå bag reklamen, anser formentlig den lidenskabelige spanske her-og-nu-mentalitet for en rigtig dårlig idé, men det vil reklamens egentlige bagmand, Almodóvar, aldrig kunne bringes til at skrive under på. Han elsker sine landsmænd og deres passioner, og han skildrer deres kaotisk-impulsive følelsesliv og mangefacetterede (!) seksual-ditto med en befriende ironisk distance, der er lige så kærlig, som den er udleverende.

Lidenskaben er for Almodóvar selve det, der holder os i gang. Den kan være hæslig og smertelig, men vi kan ikke slippe fri af den – og bør heller ikke forsøge, mener Almodóvar. 'Lidenskaben har sine egne irrationelle regler, og på samme måde som ligegyldighed kan den drive mennesker til sublime eller farlige ekstremer. Samfundet forsøger at kontrollere lidenskaben, fordi den repræsenterer en mangel på balance, men for det enkelte individ er lidenskaben den eneste 'motor', der giver livet en mening'.

Og lidenskabelige, dét er Almodóvars personer, og ofte i en sådan grad, at man har stemplet hans film som både amoralske – et prædikat, han dog har taget til sig med fornøjelse – og pornografiske, hvilket han derimod er dybt uenig i. *Bind mig, elsk mig* er blevet X-rated i USA, hvilket normalt er en slags varemærke for pornofilm. At dømme efter beskrivelserne af hans tidligere værker forekommer historien om den unge Ricki, der tager en kvinde til fange i den sikre overbevisning, at hun til sidst vil forelske sig i ham, dog forholdsvis *lidt* amoralsk, ligesom der må formodes at gemme sig anderledes saftige 'pornografiske' detaljer bag den ganske djærve titel *Folle, folle, folleme, Tim* ('Knep, knep, knep mig, Tim') – en super 8-film i normal spillefilmslængde, som Almodóvar lavede i 1978, samtidig med at han i øvrigt skrev noveller til et pornoblad. Men 8mm-film bliver sjældent den store trussel for moralens vogtere.

Selv om man ofte kan sætte lighedstegn mellem sex og lidenskab hos Almodóvar, er det ikke altid tilfældet. I en af de senere film, som vi desværre ikke har haft lejlighed til at se herhjemme (men måske har til gode?) – *Que he hecho yo para merecer esto!* ('Hvad har jeg gjort for at fortjene dette?') fra 1984 – får en husmor en dag nok af sit triste liv: hun sælger den yngste søn til en homoseksuel tandlæge og myrder sin mand med et velvoksent koteletben, hvorefter hun tilbereder 'mordvåbnet' til sin aftensmad! Og *Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud* (1988) er den mildest talt neurotiske beretning om skuespillerinden Pepa, der er ved at blive forladt af sin elsker og desperat venter på en opringning fra ham. Ideen har Almodóvar hentet fra Jean Cocteaus lille stykke 'La Voix Humaine', som tidligere er filmatiseret af Rossellini, med Anna Magnani i hovedrollen/den eneste rolle, men der er ikke meget Cocteau tilbage i Almodóvars *Kvinder*. Undervejs i forløbet får Pepa nemlig bl. a. sat ild til sengen, fodret indtil flere bipersoner med gazpacho-suppe krydret med en kraftig nævefuld sovepiller, og et eller andet sted i historien optræder også nogle shiitiske terrorister! Alt brænder sammen. De forkerte mødes på de rigtige tidspunkter, mens de rigtige enten aldrig mødes eller mødes på absolut forkerte tidspunkter. 'Det har været en hektisk dag', siger Pepa til slut – måske 'almodóvarisk' ville have været mere rammende.

I flere film kobler Almodóvar den intense lidenskab sammen med døden som en slags ultimativ forløser, den voldsomst tænkelige ekstase. Det er bl. a. tilfældet i *Kærlighedens matadorer* (1986), der indledes med en masturbationsseance. En mand sidder foran videoskærmen og ser på bestialske kvindemord, som øjensynligt gør ham stærkt seksuelt ophidset. Manden viser sig siden at være en tidligere tyrefægter, som et uheld tvang til at forlade arenaen. Nu underviser han aspirerende tyrefægtere, men dræberinstinktet har ikke sluppet sit tag i ham: i stedet for tyre myrder han nu blot af og til sine kvindelige elever! En fashionabel kvindelig advokat har på afstand tilbedt denne tyrefægter lidenskabeligt og bl. a. indrettet en slags tempel med diverse relikvier stjålet fra hans hjem. Også hun er besat af døden – og af tyrefægtning – og får et kick ud af at myrde sine elskere med et præcist anbragt hårnålestød i nakken på dem, netop som de får orgasme. Tyrefægteren og advokaten er, som man vil kunne forstå, som skabt for hinanden og finder da også sammen i en lige så ultimativ som terminal forening. De iscenesætter deres elskov som en tyrefægtning – med roser, farvestrålende kapper og alt til faget henhørende – og dør i hinandens arme. Da politiet når frem til de to livløse nøgne kroppe, udbryder politikommissæren med et gran af misundelse i stemmen: 'Aldrig har jeg set en sådan lykke'. *Kærlighedens matadorer* er i øvrigt den eneste af Almodóvars rigtige spillefilm, som ikke er blevet noget hit i hjemlandet, hvor tyrefægtning stadig er en 'hellig ko'.

Også i *La ley del deseo* ('Begærets lov') fra 1987, som vi heller ikke har set herhjemme (endnu?), udforsker Almodóvar grænselandet mellem sex og død. Her er den unge Pablo så besat af tanken om en total forening med den mand, han elsker, at han er parat til at ofre alt, inklusive sit liv, for blot en time alene med ham. Bl.a. forsøger han at nærme sig den elskede ved at gå i seng med hans søster, som imidlertid viser sig i *virkeligheden* at være dennes bror, som blot har gennemgået en kønsskifteoperation efter at have haft en hed affære med sin far, da hun var dreng! Til sidst får Pablo dog sit ønske opfyldt, og dør! For Almodóvar er dette ikke en tragedie. Det ville det kun have været, hvis han *ikke* havde fået sin time med den elskede.

Almodóvar bruger ofte de samme skuespillere fra film til film. I hovedrolleklassen gælder det således Carmen Maura (Pepa i *Kvinder på randen...*), som kan inkarnere mange forskellige typer, men som regel altid med en egen underspillet neurotisk fyndighed, og det gælder den unge Antonio Banderas (Ricki i *Bind mig, elsk mig*), der mestendels optræder som en lidt naiv, men særdeles veludrustet og dermed attraktiv ungersvend. Fra det altid farverige galleri af birolleskuespillere kan fremhæves Rossy de Palma, der ser ud som en levendegørelse af Picassos kvindeportrætter og ved sin blotte fremtoning sætter yderligere kolorit på de bizarre universer, der fremrulles.

Der er sikkert mange gode grunde til, at Almodóvar vælger for det meste at arbejde med de samme skuespillere – bl. a. kunne det skyldes, at han efter sigende skulle være en ulideligt tyrannisk instruktør, som har gjort det til en dyd at bringe sine skuespillere ud af fatning, hvilket næppe hvemsomhelst kan holde til. Men uanset hvad årsagen nu måtte være, giver persongenbruget Almodóvars film en vis cyklisk karakter, der leder tankerne hen på Balzacs store 'Comédie Humaine'. Som Balzac i sin tid registrerede sine landsmænds sæder og gedulgte lidenskaber i sit storstilede realistiske roman-epos, udforsker Almo-

Filmografi:

1974 – *Dos putas, o Historia de amor que termina en boda* (To ludere, eller En kærlighedshistorie, der ender med bryllup) (Super 8)
La Caida de Sodoma (Sodomas fald) (Super 8)
1975 – *Hommage* (Super 8)
1976 – *La Estrella* (Stjernen) (Super 8)
1977 – *Sexo va, sexo viene* (Sex kommer, sex går) (Super 8)
Complementos (Supplementer) – serie af kortfilm udformet som newsreels, reklamer og trailere til visning sammen med Almodóvars andre film.
1978 – *Folle, folle, folleme, Tim* (Knep, knep, knep mig, Tim) (8 mm, spillefilmslængde)
Salomé (16 mm, kortfilm)
1979-80 – *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del monton* (Pepi, Lucy, Bom og andre chicks) (35mm, farve, 81 min.)
1982 – *Laberinto de pasiones* (Lidenskabslabyrinten) (35 mm, farve, 100 min.)
1983 – *Entre tinieblas* (Midt i mørket) (35mm, farve, 108 min.)
1984 – *Que he hecho yo para merecer esto!* (Hvad har jeg gjort for at fortjene dette!) (35mm, farve, 102 min.)
1985 – *Trayler para amantes de lo prohibido* (Trailer for elskere af det forbudte) (kortfilm til TV)
1986 – *Kærlighedens matadorer/Matador* (35 mm, farve, 105 min.)
1987 – *La Ley del deseo* (Begærets lov) (35mm, farve, 100 min.)
1988 – *Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud/Mujeres al borde de un ataque de nervios* (35mm, farve, 90 min.)
1990 – *Bind mig, elsk mig/Atame!* (35mm, farve, 100 min.)

dóvar i film efter film passioner og moralbegreber – eller manglen på samme – i 80'ernes og 90'ernes Spanien.

Politik og præster

Følelserne, passionerne i Almodóvars film er arketypiske, men de omgivelser han sætter dem ind i, er mildest talt uortodokse. Det har fået kritikere til at påpege et vist slægtskab med Fassbinder – en sammenligning, Almodóvar ikke helt afviser, selv om han forholder sig til den med den ironiske distance, som også er typisk for hans film: 'Joh, vi holder da af de samme kroppe, og af kokain, og vi er begge fede'.

Hans film er dog ikke politiske i samme forstand som Fassbinders ofte var det, men hans passionerede forsvar for enhver tænkelig lidenskabs eksistensberettigelse er alligevel politisk i en bredere betydning. Almodóvar mener således i alt fald selv, at han forsvarer individets frihed til at leve sig helt ud, hvilket forekommer ham at være en vigtig politisk handling i en tid, hvor AIDS-frygten har affødt en ny moralisme, der truer med at sætte den hårdt tilkæmpede seksuelle frihed over styr. Et liv uden fornuftstrodsende lidenskab er for Almodóvar ikke noget liv, og skal man tro hans 'pensionistreklame' i *Bind mig, elsk mig*, sætter han nærmest lighedstegn mellem lidenskabsundertrykkelse og fascisme.

Almodóvar, der er vokset op blandt præster i Franco-æraen, hader enhver form for fastlåste ideologier eller militante overbevisninger, fordi ingen af dem kan rumme lidenskaben. Direkte politiske statements eller allusioner til Franco-tiden finder man ingen af i hans film, fordi han mener, at det er vigtigt ikke bare at exorcisere Franco, men ligefrem viske *mindet* om ham ud. Han har således ikke meget til overs for den bølge af spanske film, som gør op med Franco-tiden, fordi de netop gør Franco tilstedeværende også i dag. Almodóvar lægger Spaniens mørke fortid helt bag sig – måske man på den baggrund kan se ham som et symptom på, at Spanien nu er på vej ind i en slags post-post-Franco-æra.

Kirken, derimod, langer han gerne og ofte ud efter, sandsynligvis fordi den stadig i dagens Spanien sidder som en særdeles magtfuld faktor, der modarbejder den seksuelle frihed. I *Kærlighedens matadorer* er det ikke mindst den særlige Opus Dei-gruppe (en stærkt højreorienteret katolsk organisation), der står for skud. Moderen til den unge Angel (navnet er næppe tilfældigt) er medlem af Opus Dei og påfører sin søn et umådeligt skyldkompleks, som bevirker, at han påtager sig skylden for og bekender alle de mord, som tyrefægteren og advokaten har begået. Moderen, som burde have været hans nærmeste forsvarer, er den, der er mest overbevist om Angels skyld. End ikke den kendsgerning, at hendes søn besvimer ved synet af blod, kan ændre hendes opfattelse, for, som hun siger: 'Djævelens veje er uransagelige'.

Arven fra Hollywood

Almodóvars barn- og ungdom var splittet mellem præsternes tilknappede moralisme på den ene side og biografens anderledes lokkende kærlighedsdramaer på den anden. Den unge Pedro *slugte* alle de film, han kunne komme i nærheden af, og især dem med Natalie Wood og Elizabeth Taylor. Da han havde set *Kat på et varmt bliktag*, følte han sig som synder, ikke fordi han havde syndet ved at gå i biffen, men fordi han oplevede et intimt slægtskab med filmens syndere.

Kærligheden til filmen – især den amerikanske – gennemsyrer Almodóvars egne værker, der bugner af citater og referencer såvel til Hollywood-studieæraens gyldne klassikere som til mere obskure kultfilm. I *Kvinder på randen...* er heltinde og 'helt' bl.a. beskæftiget med at synkronisere amerikanske film til spansk. Hver for sig indtaler de hhv. Joan Crawfords og Sterling Haydens replikker i den store følelsesladede gensynsscene i Nicholas Rays *Johnny Guitar*. Og både i *Kvinder på randen...* og i *Kærlighedens matadorer* henvises der tillige til Hitchcocks *Rear Window*. I sidstnævnte film går hovedpersonerne desuden i biffen og ser slutscenen fra Vidors *Duel in the Sun*, hvor Jennifer Jones og Gregory Peck udånder i hinandens arme.

Bind mig, elsk mig, som foregår delvis i et udsøgt C-film-miljø, hvor en lam instruktør endelig realiserer sin drøm om at lave en underlødig skrækfilm, vrimler med henvisninger til film af mere eller mindre samme skuffe: f.ex. *The Night of the Living Dead*, *Invasion of the Body Snatchers* og Cronenbergs sublime makværk *Shivers* eller *They Came From Within* (den berygtede scene med den batteridrevne legetøjsdykker, der i badekarret svømmer op mellem den kvindelige hovedpersons ben, hvor han bliver stående og 'banker på', hvilket hun tilsyneladende ikke har spor imod – netop denne pikante scene bærer nok en stor del af ansvaret for den amerikanske X-rating). Og mon dog ikke også Almodóvar skulle have ladet sig inspirere af både Hitchcocks *39 steps* og Wylers *Collector* til denne film (hhv. håndjernsscenerne og hele ideen med at tage en kvinde til fange i den overbevisning, at kærligheden vil sejre til sidst).

Den største inspirationskilde for Almodóvars skildringer af de store eviggyldige følelser er dog, ikke uventet, Douglas Sirks melodramaer, ligesom det i høj grad var tilfældet for Fassbinder. Almodóvars lidenskaber er de samme som dem, man finder hos Sirk, men, som man vil kunne forstå, har de fået en meget nutidig drejning hos Almodóvar, der mener, at det i vore dage er umuligt at opretholde Sirks meget sort-hvide moralbegreger. Dem er tiden løbet fra, siger han: vi er ikke længere så uskyldige eller så naive, at vi kan opstille skarpe moralske skel mellem godt og ondt. Men det forhindrer ikke Almodóvar i at finde det klassiske melodramas store følelsesmæssige excesser så aktuelle i dag som nogensinde.

Camp kolorit

Var Sirks moralbegreber sort-hvide, var billederne i nogle af hans største film det mildest talt ikke, for noget så kulørt som Technicolor-filmene *Imitation of Life* og *All That Heaven Allows* skal man lede længe efter. Også Almodóvars film er rene farveorgier – her sættes rosa og lyseblå pasteller dristigt op over for mættede kanariegule og chokerende cyclamen-farvede flader i en stil, som man ellers hovedsagelig finder i reklamefilmens verden.

Især i *Kvinder på randen...* er den visuelle æstetik mindst lige så excessiv som de lidenskaber, der beskrives. Her bliver f.eks. selv noget så prosaisk som tomater ladet med en egen erotisk spænding, når Almodóvar går helt ind i ultra close-up af et par overskårne knaldrøde eksemplarer af slagsen. Samtidig bliver de en slags hyperrealistisk nature morte, af hvilke der er en del hos Almodóvar. Hans billedkompositioner kan undertiden nærme sig det hysteriske, men bærer som regel præg af at være nøje gennemtænkte. Det er ikke altid lige let at se meningen med dem – selv om der undertiden tydeligvis er en sådan – men meningen er nok i vidt omfang bare, at det skal se godt ud, samtidig med at spillet med farver og geometriske former naturligvis også ofte fremhæver personernes neuroser.

Efter eget udsagn har Almodóvar tillige hentet mange af sine scenografiske idéer fra den amerikanske instruktør Frank Tashlins komedier. Tashlin, som vel er bedst kendt for sine Jerry Lewis-

Kærlighedens matadorer.
S. 36 Bind mig, elsk mig.

film, havde en baggrund som tegneserie-tegner, der smittede af på hans visuelle stil og var en af grundene til, at bl. a. Godard anså Tashlin for en slags filmkomediens avantgardist. Også Almodóvar elsker tegneseriens verden, hvor man interesserer sig mere for personernes handlinger her og nu end for årsagerne bag dem, og han lægger ikke skjul på sin gæld til netop Frank Tashlin: 'Æstetikken i *Kvinder på randen*... er ren Frank Tashlin, men samtidig er det min vision af det, som jeg elskede ved disse film, 20 år senere'.

Netop det artificielle, som kendetegner såvel Sirks og Tashlins æstetik som vore dages reklamer appellerer stærkt til Almodóvars 'gay camp sensibility'. Han *elsker* excesser og smagløs trash, hvorfor han tillige er en svoren fan af så tvivlsomme 'stjerner' som Connie Francis og Vikki Carr. Trash-mentaliteten ytrer sig ikke mindst på filmenes lydspor, der til stadighed giver plads til popballader af den type, der flår hjertet ud (hvis man vel og mærke har den rette indstilling) ~ spanske pendant'er til Susanne Lanas uforglemmelige hit 'Hvis tårer var guld'. Almodóvar bevarer en vis ironisk distance til dem, men tager dem alligevel alvorligt som en slags ægte udtryk for de store følelsesorkaners rasen ~ jvf. den lige så trivielle som storladne ballade, der ledsager de to elskendes endelige kærlighedsmøde i *Kærlighedens matadorer:*

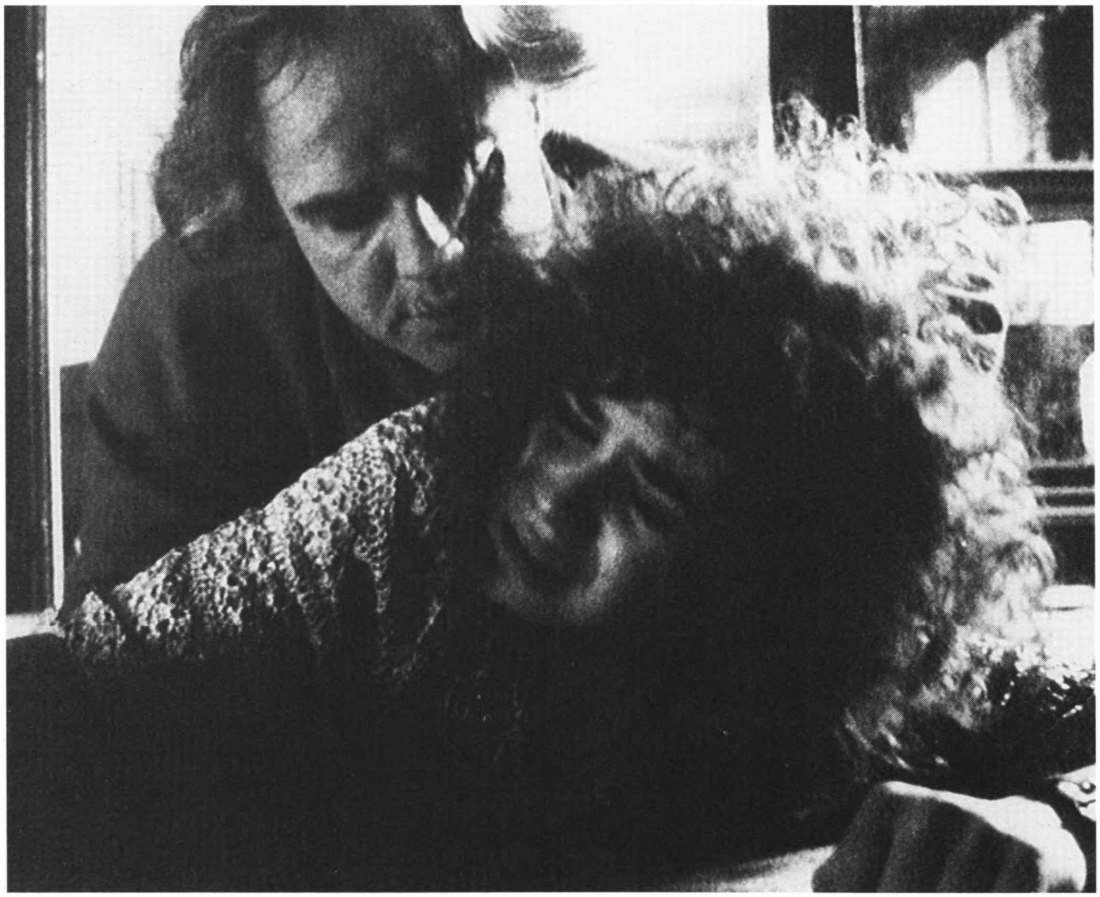
Vent på mig i himlen, elskede,
hvis du kommer der før jeg.
Vent på mig, for jeg skynder mig
dertil, hvor jeg finder dig.

Og vi begynder påny.
Så stor er vor kærlighed,
at den aldrig kan høre op.
Og så kort er livet,
at det ikke kan rumme vor kærlighed.

Derfor beder jeg dig, min ven:
Vent på mig i himlen,
og på bomuldslette skyer
skal vi bygge vor kærlighedsrede.

Selv om oversættelsen næppe yder tekstens gribende patos fuld retfærdighed, skulle indholdet alligevel fremgå nogenlunde klart. Kitsch er det, og Almodóvar fremstiller det som kitsch, samtidig med at han sympatiserer med sangens iboende alvor. For Almodóvar bliver såvel det store klassiske melodrama som TVs soap operas og popmusikkens ballader på én gang trivielle og sande udtryk for de store passioner, som er nerven i hans personlige verdensanskuelse og menneskesyn. Og her rører vi nok ved noget af det helt centrale i det almodóvarske univers: lidenskaben er på den ene side en så stor og altudslettende følelse, at den ikke kan fremstilles direkte, og på den anden side er det alligevel gjort så ofte, at det er umuligt at gøre det igen, uden at man havner i kategori med Barbara Cartland og ligesindede. Almodóvars løsning er at tage alle Barbara Cartland'er, alle Susanne Lana'er og alle Douglas Sirk'er alvorligt, men at give dem den lille ironiske camp-drejning, som gør, at det alligevel lykkes ham at tale om de store passioner på en original og forfriskende ny måde.

Frihedens spøgelser



Scener af 25 års erotisk film i Europa

af Jan Kornum Larsen

I 1972 – og adskillige år derefter – kunne man dårligt tillade sig at bede om smørret, når man var til middag hos mennesker, man ikke kendte alt for godt i forvejen. Gjorde man det alligevel, resulterede anmodningen oftest i blussende kinder og røde ører. Årsagen var naturligvis, at Bertoluccis *Sidste Tango i Paris* lige var kommet op i biograferne. Og at Marlon Brando i den havde haft held med at bryde et af de forholdsvis få tabuer, der var til overs fra 60'ernes store nedbrydningsdille.

Anonyme lagenartister havde utvivlsomt tidligere gjort nogenlunde det samme på film, som Brando nu gjorde. Og under mere private former havde episoder af den art sikkert fundet sted i århundreder – hvad har man ikke måttet lytte til af skrøner om fattige fårehyrders seksuelle praksis! Men at en af verdens berømteste skuespillere smadrede sikkerhedsglasset mellem offentlig og privat moral var for meget – eller, rettere sagt, lige præcis nok.

Og hvad var det så han gjorde, den formastelige? Jo, i rollen som den midaldrende amerikaner Paul, der er endt i Paris under sit livslange forsøg på at slippe bort fra en uheldig barndom, har Brando i dagtimerne fået etableret sig i en tom lejlighed sammen med den purunge Jeanne (Maria Schneider). Sammen indleder de i dette lukkede univers et sado-masochistisk forhold.

Efter en række excesser af nogenlunde passabel art, kommer Brando omsider drævende agressivt ind på filmens centrale tema: 'Den hellige, forpulede familie, der sørger for at gøre det oprindelige, vilde menneske til en dydig borger. Og hvor børnene tortureres indtil de siger deres første løgn'.

Det kan være slemt nok med en sådan erklæring. Men Brando demonstrerer hvad han mener ved at stikke tre fingre godt ned i en pakke smør – usaltet, naturligvis, som man bruger det i Frankrig. Derpå vender han den intetanende Maria Schneider om på maven. Og bereder med sine indsmurte fingre vejen for et analt samleje, som han straks går i gang med.

Ganske vist beholder Brando buk-

serne på. Men ganske stærkt er det nu alligevel, hvad han foretager sig på lærredet.

Hvad der muligvis bidrog til at gøre netop denne scene så uforglemmelig for biografgængerne, var at Maria Schneider/ Jeanne nok laver nogle grimasser, mens hun ligger under Brando. Vist gør det ondt. Men at hun accepterer smerten som en del af fornøjelsen, er der dog ingen tvivl om. I den følgende scene sidder hun nok så glad og prøver at finde ud af, hvordan en stikkontakt i gulvet (!) fungerer.

Feminister kunne trøste sig med, at hun til slut bogstavelig talt får ram på den mandschauvinistiske Brando med sin afdøde fars tjenestepistol. Men at hun 'vinder' denne kønnenes kamp, skyldes udelukkende hendes erkendelse af, at man kun fungerer i verden udenfor *Rue Jules Verne*-lejligheden (!), hvis man accepterer borgelighedens normer og de uundgåelige kompromisser.

Således synes Paul/Brando at have ret i sin hypotese om, at det borgerlige samfund dræber menneskets evne til at leve igennem sin krop og sine sanser. Og at Bertolucci stadig er af den mening, ses blandt andet i hans seneste film, Bowles-filmatiseringen *Under himlens dække* (1990), som i sin struktur ligner *Sidste Tango* med endnu en selveksileret amerikaners længsel efter død, seksualitet og anden ophævelse af normaltiden og normal-tilværelsen.

Sidste Tango i Paris er erotisk til det pinlige og i bund og grund en kritik af det borgerlige samfund.

Spørgsmålet er bare, om ikke det kritiske element er glemt i dag – hvor fremragende en film Bertolucci end har lavet – og der ihvertfald hos det store publikum kun er nogle erotiske pikanterier og provokationer tilbage i hukommelsesapparatet.

Noget lignende kunne man sige om den anden af de 'store' erotisk-provokerende film fra 70'erne, Liliana Cavanis *Natportieren* (1973). Her findes den samme eksplicitte sadomasochisme som hos Bertolucci: Max (Dirk Bogarde) arbejder i 1957 som natportier i Wiens Hotel zur Oper og træffer dér Lucia (Charlotte Rampling), som han havde et intenst og bizart bøddel-offer forhold til i en KZ-lejr under krigen. Nu genoptager de forbindelsen, spiller de samme spil som dengang og isolerer sig – som *Sidste Tango*'s Paul og Jeanne – i en lejlighed som beskyttelse mod fortidens uønskede elementer. Som i en drøm; en tilstand af permanent nutid, stik imod alle vedtagne normer for god opførsel og uden tanke for den normale betragtning, at man ikke sådan kan standse tiden og isolere enkelte dele i et forløb.

Men netop det sansepirrende fragment eller glimt er, når alt kommer til alt, kernen i den erotiske films natur. Det drejer sig om situationer og stemninger. En erotisk film huskes kun sjældent i sin fulde udstrækning og som et helt forløb.

Man kunne meget vel – som selveste Roland Barthes gør det i bogen 'Af mig selv' – forestille sig en film, hvor kun de sekundære seksuelle træk skulle indfange hver krops seksuelle 'personlighed'. Barthes beretter således om følgende stimulerende situation: 'Se her et ungt par som sætter sig ind i min kupé; kvinden er lyshåret; hun bærer store sorte solbriller, læser Paris Match; hun har en ring på hver finger, og hendes negle på begge hænder er lakeret med en forskellig farve; langfingerens, som er lidt kortere, angiver med en kraftig karmin i et tykt lag masturbationens finger. Derfra, fra fortryllelsen ved dette par, som jeg ikke kan få øjnene væk fra, får jeg ideen til en bog (eller en film).'

Oplevelsens karakter af isolation – Barthes kender ikke de to personer i forvejen og kommer næppe til at møde dem nogensinde igen – virker tilpas foruroligende til, at man gerne vil bygge videre på historien ved at involvere sig selv.

Oplevelsen med dens blanding af klarhed og tilsløring indeholder et løfte om nydelse.

En forventning om at selve den erotiske gnist vil springe og derved frigøre en solid portion seksuel energi hos iagttageren.

Æskens mysterium

At det var Buñuel, der indledte den lange række af bredt appelerende 'seriøse' europæiske film med erotikken i forgrunden, kommer næppe bag på nogen. I *Dagens skønhed* (1966) forenede han sin vanlige, surrealistisk funderede tematik med en god historie i pikante erotiske bordel-omgivelser – inspirationskilden var Joseph Kessels roman – og en stjernebesætning med Catherine Deneuve i spidsen.

'Blandt de mange meningsløse spørgsmål, folk i tidens løb har stillet mig om mine film, kommer specielt ét igen og igen: Hvad er der i den lille æske, en asiatisk kunde har med på bordellet, og som han åbner og lader pigerne kigge ned i, uden at publikum kan se med. Pigerne viger forfærdede og skrigende tilbage, udtagen Séverine, der snarest virker interesseret. Jeg ved ikke hvor mange gange jeg (iøvrigt specielt af kvinder) er blevet spurgt om, hvad der er i æsken. Men eftersom jeg ikke ved det, svarer jeg hver gang 'Hvad De ønsker, der skal være i den'...'

Sådan kommenterer Buñuel selv sin film i erindringsværket 'Mit sidste suk'. På det tidspunkt, han dikterede den til sin mangeårige manuskriptforfatter Jean-Claude Carriére, var Buñuels eget seksualliv forlængst ophørt, og han ønskede det bestemt ikke tilbage. Så hellere en aperitif!

Af dette fremgår yderligere, at Buñuel i grunden aldrig havde følt sig tiltrukket af perversioner – undtagen i teorien, måske, og som kuriosum. Måske nærmer man sig her sandheden om såvel Buñuel som de surrealister, han længe frekventerede: Udspringer deres dyrkelse af anarki og anormalitet ikke, når alt kommer til alt, af samme fundamentale borgerlighed, som de i grunden aldrig slipper af med. Er det i virkeligheden ikke hvad Buñuel udtrykker som sit sidste suk. Og har Susan Sontag ikke ret, når hun om surrealismen skriver, at den er en reaktionær dom over tilværelsen, på samme måde som Historien kun bliver til en sammenhobning af besynderligheder, en vits, en dødsrejse.

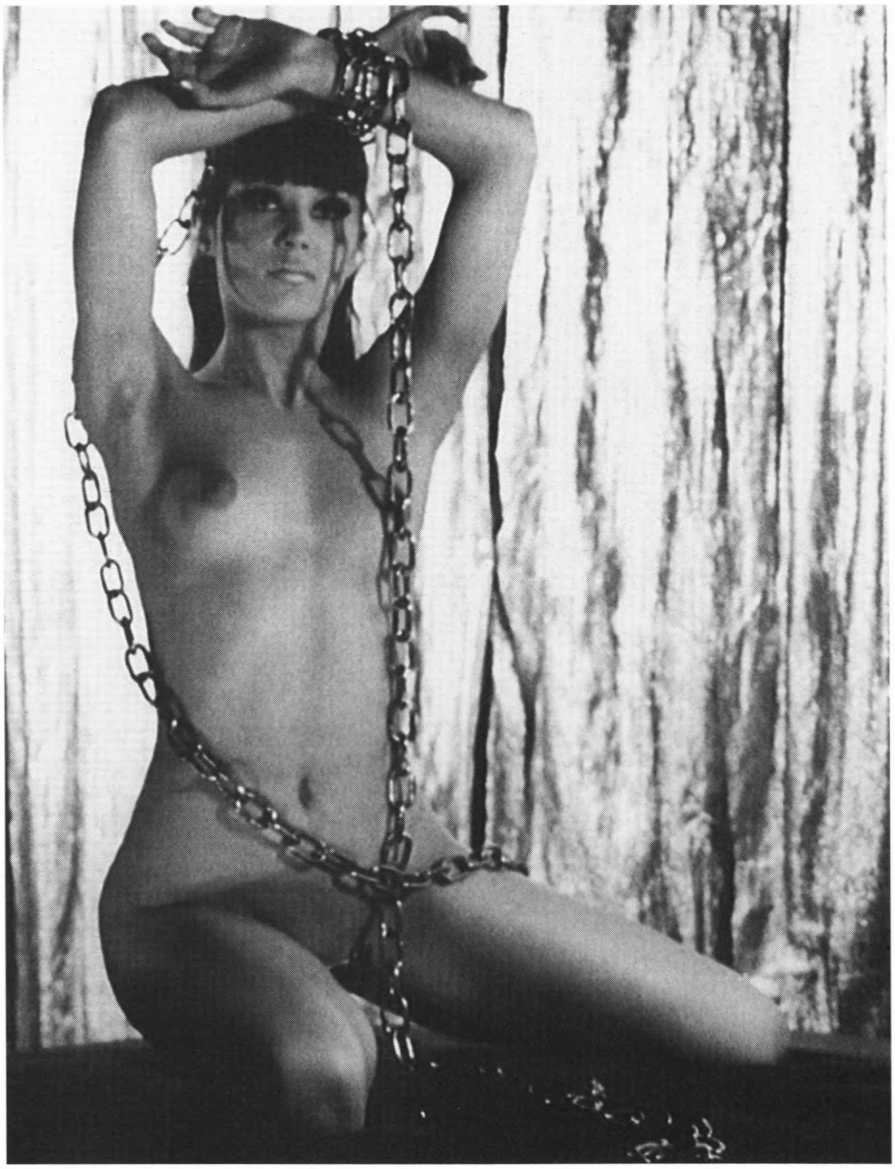
Ihvertfald jublede det pæne publikum henrykt over *Dagens skønhed*, hvor lægefruen Séverine burde være tilfreds med tilværelsen, eftersom hun både er smuk, velhavende og respektabel. Men ikke er tilfreds, eftersom hun følger en mandlig bekendts råd – her har den altid smådæmoniske Michel Piccoli noget på samvittigheden – og lader sig ansætte nogle timer om dagen – deraf filmens titel – på et parisisk luksusbordel.

Så længe Severine kan holde sine to verdener adskilt, går det strålende med hendes dobbeltliv. Men lidt efter lidt flyder de forskellige verdener, nat og dag, ind over hinanden. Og det samme gør filmens andre modsætningspar: Godt/ondt, normalitet/perversion, virkelighed/drøm, glæde/smerte, liv/død.

Hvilket altså tydeligvis har berørt publikum langt mindre end at få at vide, hvad asiatens sære æske dog indeholdt.

Gud ske lov, at Buñuel havde anstændighed nok til ikke blot at fortælle, at der selvfølgelig var en spansk flue i æsken. Så havde han spoleret det allersidste sansepirrende glimt af mystik. Alle ville have jublet og sagt: Selvfølgelig!

Og den sidste gnist erotik ville være pist borte. Med visheden.



Piger i lænker (Trans-Europ-Express). S. 40 Marlon Brando og Maria Schneider i Sidste tango.

Lystens gradvise glidninger

Samme år som Buñuel lavede *Dagens skønhed* dukkede også Alain Robbe-Grillets *Trans-Europ-Express* op. Og for lige at antyde periodens lette moralske antændelighed skal nævnes, at filmens i enhver henseende ~ ihvertfald set fra anno 1991 ~ ubetændte erotiske scener skaffede den en retssag for pornografi på halsen.

I Italien, ganske vist. Men affæren bidrog til Robbe-Grillets ry som en yderst dristig herre. Hans gode maskuline udseende og flotte sorte fuldskæg kunne i forvejen godt vække forestillinger om, at man havde at gøre med en ætling til hin herligt perversionsdyrkende Marquis de Sade (som Buñuel og mange andre med ham beundrede som den erotiske grænsebrydnings uovertrufne mester). Og op igennem 70'erne gik mangt et frydefuldt gys gennem unge kvindelige tilhørere ved de utallige forelæsninger, som Robbe-Grillet holdt på europæiske og amerikanske universiteter i egenskab af avangardistisk guru.

Erotikken i hans film var det dog så som så med.

Med lidt god vilje kunne det lade sig gøre at se *Trans-Europ-Express*, *L'Eden et après* (1971), *Glissements progressifs du Plaisir* (1974) og *Letjeu avec le feu* (1975) med en vis erotisk interesse. Olga Georges-Picot, Anicée Alvina og alle de andre smukke damer, som Robbe-Grillets anséelse tillod ham at bruge stort set efter forgodtbefindende, var jo trods alt nøgne en stor del af tiden. Deres bryster og kroppe blev befamlet, kærtegnet og anbragt i utallige sære stillinger og situationer. Et af højdepunkterne i disse film var således da en æggeblomme med sublim koloristisk effekt blev slået ud i en skuespillerindes i forvejen rødmalede kønsbehåring.

Whauu!

Men ellers var det mest hovedet man skulle bruge. Robbe-Grillets projekt gik jo ud på at bane vejen for en ægte beskrivelse af menneskets forhold til verden, idet han i overensstemmelse med sine kolleger i *Den ny Roman* mente, at tiden var inde til at droppe Balzacs romanteorier, eftersom han havde været død i mere end 100 år, og finde en mere præcis beskrivelsesmetode.

Tankerne var gode nok. Meningen ligeså. Men underholdende var alle disse teorier og fantasmer altså ikke. Og synderligt erotiske ej heller.

Betegnende nok demonstrerede Robbe-Grillet sin tvivlsomme sans for ægte erotik ved i en periode at arbejde sammen med den engelskfødte, franskbosatte fotograf David Hamilton, der holdt umådeligt af at vise romantisk-uskyldige unge piger i let sløret lys og ofte i situationer af lettere lesbisk art. Hamilton kom faktisk selv til at optræde som filminstruktør med *Bilitis* (1977), der nærmest kan karakteriseres som en pigeskoleudflugt i det grønne udsat for en vammel ~ og gammel ~ voyeurs fantasier.

I sandhedens interesse skal dog nævnes, at Robbe-Grillet senere rettede lidt op på denne smagsforvirring, idet han arbejdede sammen med en maler som Robert Rauschenberg.

1975 ~ det seksuelle år nul

'Alt det, der burde foregå i kussen, foregår alle mulige andre steder', siger Godard sådan circa i den æstetisk rå og eksperimenterende *Numéro deux* fra 1975, hvis titel refererer til, at han nu begynder forfra og betragter denne film som nummer to efter gennembrudsfilmen *Åndeløs* fra 16 år tidligere.

Og meget kan man sige om gamle Jean-Luc, men sans for kvinder og seksualitet har han nu altid haft ~ omend det i perioder er blevet overskygget eller forvrænget af almindelig desperation eller momentvis forvildelse.

Numéro deux er ikke, siger han også, en film om højere og venstré, men om frem og tilbage.

Og kan man kun dårligt kalde den en direkte erotisk film, så har den dog ganske meget seksualitet i sig og indvarsler den periode, hvor nøgne mennesker og sex i det hele taget får lov til at spille en mere nøgtern, uprovokerende rolle.

Som Jean-Louis Bory skrev i *Nouvel Observateur* ved filmens fremkomst:

'den berømte scene fra *'Åndeløs*, hvor Michel/Belmondo tisser i håndvasken. Der er vel ingen i dag, der ikke er klar over, at Belmondos tissen i vasken, det var Moses, der bankede på klippen med sin stav, og at på samme måde som kilden udsprang fra klipen, blev den lille alkaliske strøm til ur-floden, der startede Den ny Bølge? *Numéro deux* citerer denne scene eller snarere genoptager den i en 1975 version. Det giver Godard lejlighed til i forbifarten med et stænk af malurt at måle og præcisere den ret så forbløffende udvikling, der er sket med vores sædelighed fra 1960 til 1975. den ærbare Belmondo viste os kun sin ende, og strålen hørtes kun på lydbåndet. I dag kan Godard vise hele sagen frem. Herren åbner for hele butikken og viser den frem med en ro, som kun bevidstheden om, at ingen censur vil gribe ind, kan give. Og damens hånd med den samme afklarede ro er med til at frembring, hvad der i en off kommentar netop anerkendes og vurderes som et stimulerende kærtegn.'

En anden af filmkunstens store provokatører og desperadoer, Pier Paolo Pasolini, havde sin såkaldte livstrilogi over tre af litteraturens berømteste erotika-klassikere *Decameron, Canterbury Tales* og *1001 nats eventyr*, første halvdel af 70'erne prøvet at give sig selv kunstigt åndedræt efter depressionen over, at 60'ernes drømme var bristet, da de forventede ændringer af samfund og moral ikke fandt sted.

De tre nævnte filmudgaver var tænkt som en hyldest til erotikken og livsglæden. Men man fik unægteligt det indtryk, at hyldesten var noget anstrengt. At lade en række af Pasolinis mandlige yndlingsskuespillere – Pasolini var som bekendt temmelig homoseksuel – foregive betagelse af et antal eller mindre klassisk smukke damer, var i sandhed en desperat handling.

Mistankens berettigelse fremgik da også nok så tydeligt af *Saló eller de 120 dag i Sodoma* fra 1975, hvormed Pasolini satte definitivt punktum for den seksuelle provokationsfilm.

Udgangspunktet var, som så ofte før når talen er om grænsebrydende seksualitet, libertineren over alle, selveste den grusomme Marquis.

De Sade skrev under et fængselsophold i 1784 'Les 120 Journées de Sodom, ou L'Ecole de Libertinage', en fortælling om fire øvrighedspersoners misbrug af en række unge mennesker af begge køn.

Pasolini – der altid så fascismens spøgelse i det postindustrielle italienske samfund – flytter handlingen op til fascismens sammenbrud, lader den foregå i en lille norditaliensk by, hvor Mussolini opholdt sig efter at være blevet befriet af tyskerne.

Saló eller de 120 dage i Sodoma.

'Vi har tilpasset os. Vor hukommelse er altid udtryk for dårlig samvittighed. Vi lever altså i dag midt i det, som er sket med os, under den falske tolerances undertrykkelse. Og af alle former for undertrykkelse er det den frygteligste. Der findes ikke længere nogen glæde i seksualiteten (som kontrast til undertrykkelsen). De unge af i dag er enten onde eller desperate, grimme eller udstødte.' Sagde Pasolini i et interview under optagelserne til *Saló...* og udtrykker hermed en utvivlsomt ægte og oprigtig afsky for perioden, han lever i.

Han ønskede med *Saló* at nå frem til det uudholdelige. Og det lykkedes til fulde: Ganske vist skar han lidt ned på Marquis de Sades katalog af perversioner – der i fortællingen udgør et antal på godt 600 forskellige – men tvungen ekskrementspisning og andre sære aktiviteter var absolut tilstrækkeligt til, at Pasolini nåede sit mål.

Selv blev han som bekendt kort efter filmens premiere dræbt af en trækkerdreng på en strandbred udenfor Rom.

Det er i det lys, man skal se Godards *Numéro deux*. Også han havde – ganske vist kun per rygtesmederi – været erklæret død efter et alvorligt motorcykeluheld (og såmænd også som filmskaber). Men han, der selv havde bidraget til at sprænge billedet af verden i stumper og stykker, prøver i sin film nu at samle sig sammen til en ny begyndelse.

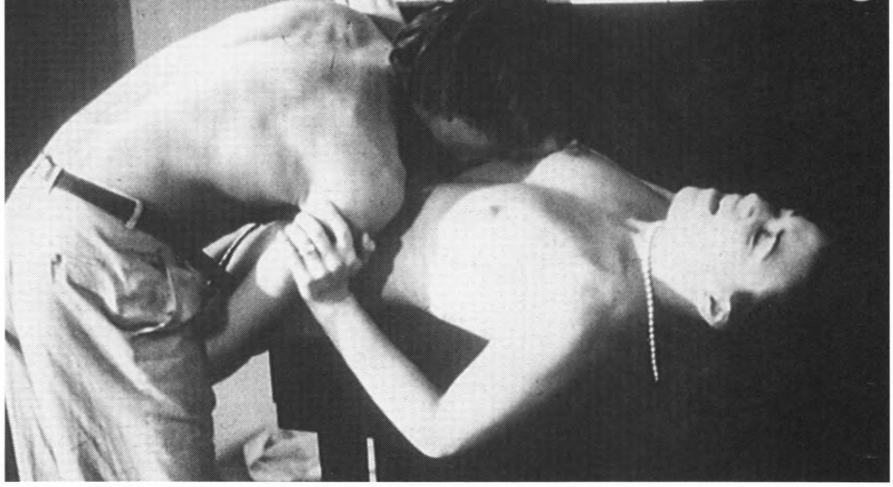
Møjsommeligt, med dyb grundliggende skepsis, men også med nysgerrigheden i behold, arbejder han sig frem til noget, han mener er en realistisk beskrivelse af den virkelighed, han selv kender. At det en hård og langstrakt proces ses eksempelvis af, at Nathalie Baye som den kvindelige hovedperson i *Détective* fra 1984 kommer med følgende kommentar til parforholdet: 'Ingen tør sige det, men munden, pikken og kussen er det eneste, der stadig fungerer mellem min mand og mig'.

Naturligvis er det en betragtning, der står helt for Godards egen regning. Men den helt store ekstatisk-erotiske passion optræder faktisk meget sjældent i den kunstneriske film i årtiet efter år nul.

Vi får film som Marco Ferreris *Den sidste kvinde* (1976) og *Ciao Maschio* – hvis titel kan oversættes til *Farvel hankøn* – fra 1978. Og Ferreri indleder det nye årti med den interessante, men ikke just optimistiske Bukowski-filmatisering *Tales of Ordinary Madness* (1981), hvor Ben Gazzara til slut reciterer et digt som betaling for at se en 15-årig pige nøgen, og efter at have proklameret at fremtiden allerede er nutid slutter: 'Must we always die in our sleep'.

Til gengæld får den mere bredt anlagte pornografiske film en god og indbringende tid. I Frankrig indvarsles dette af den særdeles succesfulde *Exhibition* (1975), der opstår en mængde porno-celebriteter, og som type får italienske Cicciolina lov til at lukke og slukke.

Ligeledes er det på dette tidspunkt, at Sylvia Kristel og Emmanuelle-filmene – Just Jaeckins *Emmanuelle* fra



Maruschka Detmers i Djævlen i kroppen.

1974 og Francis Giacotettis *Emanuelle 2* fra 1975 – dukker op med deres situationistiske soft-core, hvor hovedpersonens nymfomane tilbøjeligheder tillod hende at være beredt og parat til hver en tid – selv på transatlantiske flyrejser var én gang ikke nok – når blot situationen var pirrende og manden ny.

80'ernes forsigtige tilløb

I 1981 lavede den gamle mester Antonioni filmen *Identifikation af en kvinde*, der i nok så høj grad var et forsøg på at identificere en tid.

'Vi har diskuteret så længe. En mængde teorier og tanker har vi fundet ord for. Og mens vi talte, ændredes verden omkring os. gjorde vore tanker forældede og blev stadig mere uforståelig.' Siger manuskriptforfatteren til filmens hovedperson, filminstruktøren Niccoló.

Niccoló fortsætter så med at spørge om manuskriptforfatteren nogensinde har fløjet i hang-glider. Nej, svarer denne. Hvorpå Niccoló fortsætter: 'Jeg heller ikke, men jeg kan forestille mig hvordan det er. Den følelse vil jeg opleve sammen med en kvinde.'

Det er imidlertid ikke så let. Ejheller for ham. Antonionis film handler om, hvor svært det er at realisere de forestillinger og drømme, man har. Man har en uklar forestilling om, hvad man i grunden vil. Og undervejs støder man så ind i situationer og mennesker, der gør positionen uklar.

' Vi forestiller os altid, at lykken er dér, hvor vi ikke er', siger dette 80'er menneske.

Han opdager slet ikke, at filmen, han medvirker i, er noget af det mest erotiske, der længe var set. Stilfædigt uprovokerende, men desto mere varmt og ægte, viste Antonioni seksualiteten som en del af virkeligheden.

Ligesom Søren Kjørup i en anmeldelse af Rohmers *Claires knæ* følte, at denne legemsdel var ladet med langt mere erotik end alle byens pornostrimler tilsammen, så var – ihvertfald for undertegnede, og subjektivitetens betydning har det tidligere Barthes-citat allerede antydet – *Identifikation af en kvinde* langt mere stimulerende end alle den tids mere hårdtslående og postulerede kærlighedsscener.

Fordi der vitterligt sanses i filmen – også udover de flotte sexscener og andre højst intime situationer.

Godards *Prénom Carmen* (1982) forholder sig også i høj grad til sansningen og forkastelsen af gammeldags oprørsdemonstrationer som terrorisme. Med den betagende Maruschka Detmers som attraktiv hovedperson kaster Godard sig ud i et særdeles vellykket projekt gående ud på at skildre sanseligheden i skiftevis natur og kultur – som hvis man skiftevis spiller en strygekvartet og lytter til havet. Godard spiller i sin film selv rollen som galning – med speciel reference til *Pierrot le fou* (hvilket nok er navnet på hans egen film fra 1965, men i øvrigt oprindeligt var et tilnavn, man gav en berømt fransk gangster).

Og vist er Godard gal. En filmkunstens gangster, vil nogle nok ligeledes sige. Men i høj grad med et vågent øje for erotikkens væsen af glimt, antydning og sanselig lyst til at udforske og lege.

Mod 90'erne: Bellocchio, Beineix og Almodóvar

1986 kom Marco Bellocchios *Djævlen i kroppen*, der både kigger frem og tilbage. Filmen bygger på Radiquets roman, som allerede var blevet filmatiseret i 1946 af Claude Autant-Lara. I Bellocchios udgave er den imidlertid blevet til en interessant collage af samfundsdebat, filosofisk skoleridt og sek suel passion inspireret af *Sidste tango i Paris*.

Med Maruschka Detmers – igen – som pigen Giulia fra det højere borgerskab beskæftiger Bellocchio sig med begreberne galskab og normalitet. Hun er forlovet med terroristen Pulcini, der sidder i fængsel og er hovedpersonen i en proces, der føres mod en række af disse revolutionerende børn af de velbjærgede klasser.

Mens hendes forlovede er fængslet og i færd med sin genopdragelse til god samfundsborger, indleder Giulia en affære med studenten Andrea – han kommer naturligvis også fra det højere borgerskab og kan udover seksuelt også begå sig glimrende i en diskussion om eksempelvis Hegel eller Feuerbachs opfattelse af individualiteten.

Giulia betragtes af Andreas psykoanalytiker-far som gal – mest fordi hun bestandigt prøver at forføre ham, bl. a. ved at smide kludene bedst som hun ligger på briksen, låse døren til den arme mands luksuøse praksis og kaste nøglen ud af vinduet.

Det giver et dårligt rygte. Og får ting og sager til at ske hos den arme mand, når han opdager at hans søn er mere modig end han selv. 'Pas på', advarer han. 'De gale hænger ved én, og man ender med at blive sønderrevet'.

Som en slags hommage til Bertoluccis film foregår Giulia og Andreas affære mestendels i den store, tomme lejlighed, der står klar til Giulias forlovede løslades og brylluppet endelig kan finde sted. Bemærkelsesværdigt nok er lejligheden mildt sagt noget mere luksuøs end dén i Rue Jules Verne. Rammerne for udfoldelserne er ikke symbolsk-nedslidte, men fungerer nærmest som en brochure fra et bo-bedre-blad.

Hvilket antyder, hvordan filmen slutter.

Allerede en samtale, Giulia har med sin forlovede, den tidligere terrorist, peger på det. Pulcini fortæller hende, at han har erkendt, at han ønsker et normalt liv: 'Jeg har forstået noget vigtigt: At jeg er middelmådig. Stoltheden over middelmådighed, det er min opdagelse. Virkeligheden er hverken marxistisk eller dekadent, kun det absolut normale'.

Under denne erklæring knapper Giulia så bukserne op på ham. Begynder at ornanere, men han reciterer. Og da han er lige ved at få orgasme, går der mere end den sædvanlige trækning over hans ansigt. Han udbryder til Giulias skuffelse: 'Pas på, ikke for hårdt'!

Og da det til slut kommer til stykket vælger også hendes elsker Andrea middelmådigheden som livsform i stedet for dét, hun kan tilbyde.

Anglade og Dalle i Betty Blue.

Så er det ~ ihvertfald på dette punkt ~ anderledes hos Beineix.

'Det var en uge siden, jeg havde mødt Betty. Vi bollede hver nat. Og der var udsigt til uvejr'. Den nye ~ såkaldt postmoderne ~ generations første helt store instruktørnavn franskmanden Jean-Jacques Beineix lader sin *Betty Blue* (1986) begynde med et af filmhistoriens mest naturligt-varme-veloplagte samlejer. Man behøver blot at betragte situationen og vil formentlig uden det store besvær kunne forbinde Béatrice Dalle og Jean-Hugues Anglades præstation med scener fra ens eget liv.

Ligesom i schweizeren Alain Tanners *Dans la Ville Blanche* (1986) og *La Flamme dans mon Coeur* (1987) er skellet mellem skuespiller ~ også selvom han i den første hedder Bruno Ganz ~ og tilskueren næsten brudt ned.

Denne omsider genkendelige realisme kan man så bruge til at genopbygge det fantastiske. Eventyret og drømmen, der går langt ud over enhver form for køkkenbords-realisme, men på mange måder begynder her.

Eftersom det går så forfærdelig galt med Betty ~ hun river som bekendt sit øje ud, og hendes galskab neddæmpes på hospitalet så effektivt ad medicinsk vej, at Jean-Hugues Anglade må kvæle hende med en pude for ikke at forråde hendes aktive personlighed.

Men ~ og det er væsenligt ~ hendes erotiske naturkraft og tro på at det kan lade sig gøre at realisere drømme giver resultater: Jean-Hugues tvinges ud af sin selvvalgte isolation og får takket være Bettys energiske indsats udgivet det romanmanuskript, han ellers har gemt i kommodeskuffen.

Og forfatteren til den roman, som Beineix' film bygger på, Jean-Jacques Djian, beretter i en senere roman om hvad der skete efter Bettys død.

Endelig er man ikke længere bange for at se fremad. Og trods den indbyggede tragik i *Betty Blue* lykkes det Beineix at fortælle med så gevaldigt drive, at dødsudgangen på ingen måde bliver noget punktum, men en stimulation til selv at bygge videre på hendes drømme og længsler.

Den fortællemæssige vitalitet er også karakteristisk for spanieren Pedro Almodóvar, der synes at være det seneste bud på en instruktør med vilje og kraft til at komme videre.

Og han bruger i ekstrem grad seksualiteten og erotikken undervejs.

Kærlighedens matadorer (1986) gør op med den opfattelse, at Spanien uden videre kan forkaste sin gamle betagelse af døden og smertefrit skifte natur fra Franco-diktatur til europæisk velfærdsnation, med alt hvad der indebærer af overfladisk forbrugerisme etc.

Et sådant selvbedragerisk skift må nødvendigvis resultere i en noget forvrænget holdning også til seksualitet. Og i *Bind mig, elsk mig* (1990) demonstrerer Almodóvar med sin fortælling om en kidnappers efterhånden gengældte kærlighedsaffære med sit offer, at vi nok ikke er kommet særligt meget længere siden *Sidste tango:* Hvad vi end gør og hvor vi end bevæger os hen, kommer vi ikke bort fra, at ethvert alvorligt forhold indebærer, at man accepterer visse begrænsninger i sin personlige frihed.

Den erotiske gnist opstår ved glimtet af noget attråværdigt, ofte hjulpet godt på vej af ens fantasi og personlige omstændigheder. Derefter må den bringes til at fænge ved alt andet end gnidningsløse knald.

Og hvor meget dekorationen og tiderne end skifter, kommer man ikke rigtigt uden om sex. Lige så lidt som vi kommer uden om døden. Ellers var vi her jo slet ikke ~ før vi er væk.

Dansk film på sengekanten

Den danske pornofilms historie

af Carl Nørrested

Eksistensen af begrebet pornografi implicerer en æstetisk idiosynkrasi: En kultur hvor seksualiteten ikke er integreret, men mere eller mindre fortrængt eller fornægtet. Den borgerlige straffelovs § 234 fra 1930, der afløste en lignende bestemmelse i straffeloven af 1866, påbød bøde, hæfte eller op til 6 måneders fængsel til den som 'offentliggør eller udbreder eller i sådan hensigt forfærdiger eller indfører utugtige skrifter, billeder eller genstande' (stk. 2). 1939 blev loven skærpet til at omfatte 'skrifter eller billeder, der uden at de kan anses for egentlig utugtige, udelukkende må antages at have forretningsmæssig spekulation i sanselighed til formål' (stk. 3). Begreber som 'utugtig' eller 'spekulation i sanselighed' var i realiteten umulige at håndtere i juridisk praksis. De kunne rejse debatspørgsmål i Folketinget, opnå folkelig opinionsdannelse via pressedækning og så ellers tjene til at afstive respekten for domsmagten – eller, værst af alt, gøre den til grin.

Seksualdriften kommer vi alle af biologiske årsager mere eller mindre i besiddelse af, så det er et område, der altid vil være omgærdet af en vis opmærksomhed. Daværende konservative justitsminister, Knud Thestrup, valgte at ophæve domsmagtens paternalistiske kollektive overjegsfunktion ved at afskaffe straffen for 'utugtige skrifter' (1967), straffen for billedpornografi (juni 1969) og voksencensuren af film (marts 1969), dog ledsaget af et forbud i politivedtægterne mod skiltning af anstødelig karakter ud mod offentlige områder'.

'Visse dagblade og uge- eller månedsblade offentliggjorde billeder, der gradvis blev mere og mere provokerende. Man fik det indtryk, at det skete for at fremkalde straffesager mod sig. Disse sager førte ofte til frifindelse, og hver gang benyttede bladene lejligheden til at gøre nar af myndighederne', skriver Thestrup i sine erindringer 'Mit livs gågade' 1976.

Skrift og billede

I 30erne var flere kioskhæfter blevet beslaglagt som pornografiske. I 50erne blev problemet mere speget omkring ofte forekommende erotisk litteratur, som rigsadvokaten undgik at rejse tiltale imod (f. eks. Henry Millers vendekredsromaner og Mykles 'Sangen om den røde rubin'). Dr. jur. Carl Rasting fordrede i Folketinget både 1955 og 56, uden effekt, at rigsadvokaten rejste pornografitiltale imod Genets 'Tyvens dagbog' grundet dens 'afsporethed'. Justitsministeren svarede, at man havde undladt at rejse tiltale i tilfælde hvor der var tale om seksualskildringer i litterært prægede arbejder, som måtte antages at have andre intentioner end spekulation i sanselighed, samt at det ville være en umulig opgave for politi og anklagemyndighed at håndhæve. (Folketingstidende 1956-57, sp. 942).

Debatten blussede først op, da maleren Wilhelm Freddie 1961 forlangte sit i 1937 beslaglagte objekt 'Sex-paralyse-appeal' udleveret fra Kriminalmuseet. Da det blev nægtet, fremstillede han en kopi, som atter blev beslaglagt af anklagemyndigheden. 1963 blev Freddie frifundet og originalen udleveret. I 1964-65 opnåede retssagen omkring 'Fanny Hill', John Clelands klassiske pornoroman som Thaning og Appels forlag havde udsendt, den største opmærksomhed og fik folketingsmedlemmet Else-Merete Ross til at foreslå ophævelse af straffelovens § 234. Justitsministeren indlemmede derpå problemet i Straffelovsrådet, der udsendte betænkningen 'Straf for pornografi' 1966, som blev den direkte forudsætning for paragraffens ophævelse.

Faserne i filmens verden

Nøgenfotografier faldt hovedsagelig udenfor § 234's område, idet nøgenmodelposering havde en håndhævet status i kunstakademierne. Det var kun billeder, hvor 'der er opnået en sådan fremhævelse af modellens kønsdele på bekostning af den øvrige del af legemet, at det pågældende billede i udpræget grad må anses egnet til at virke æggende i sanselig henseende' og billeder, der implicerede direkte kønsakt, som førte til domsfældelse. (Østre Landsrets dom af 29.9. 1956, IX nr. 375/1955, ikke trykt).

Oplysende film fra 'primitive kulturer' og naturistfilm (de såkaldte påskefilm) kunne vise fuld nøgenhed, som ellers ikke var accepteret i samtidens spillefilmkonvention. Johan Jacobsens *Blændværk* fra 1955 var den første danske film, hvor censuren tillod total kvindelig nøgenhed, begrundet i handling. Fire år efter blev et illuderet samleje tilladt ved påklædte overkropsnærbilleder – hvor kvinden endog var anbragt ovenpå manden – i samme instruktørs *En fremmed banker på*. Mandlig nøgenhed og skildret kønsakt såes først ved frigivelsen af den svenske debatfilm *Jeg er nysgerrig – gul* 1967. Den gik over tre måneder i Carlton, hvorfra direktøren, Ove Brusendorff, (der bl. a. havde skrevet 'Erotik for millioner' med Poul Henningen, 1957, og 'Erotik i filmen' med Poul Malmkjær, 1965) kæmpede aktivt for afskaffelsen af voksencensuren.

En stor del af de tidlige danske erotiske film baserede sig på den gængse samtidige erotiske litteratur. Palladium peppede sin efterhånden udvandede lystspiltradition op og reddede firmaets økonomi ved regelmæssige udsendelser af sådanne filmatiseringer – indledt med *Det tossede paradis*, 1962, efter Ole Juuls roman, instrueret af Gabriel Axel. 1965 lod man sig inspirere af *Halløj i himmelsengen's* germansk prægede nostalgi og erotik via Nordisk Films og Erik Ballings forsøg på en dansk/tysk coproduktion tidligere samme år. Ballings film blev – trods det franske manuskript af Pierre Viallet – bastant germaniseret af TV-serien *Der Kommissar's* manuskriptforfatter Herbert Reinecker. Træk fra denne film lod sig overføre og resulterede i en kolossal international succes for Palladium med filmatiseringen af Soyas *Sytten*, udspillet i dansk provins anno 1913. Den blev en slags 'formula' for Palladiums 'familiepornografi', som ganske vist først fra 1970 fik et helt fast seriepræg.

Annelise Meineche brød med *Sytten* igennem som instruktør. Ole Søltofts

Birgitte Federspiel og Preben Lerdorff Rye i En fremmed banker på. S. 46 Ole Søltoft & Co fra I jomfruens tegn.

unge uskyldsimage blev modelleret over Thomas Fritschs (søn af Willy Fritsch) figur i *Halløj i himmelsengen* (hvor Søltoft til gengæld spillede en grim og stupid fætter), fristet af bl. a. Annie Birgit Gardes kontante tilnærmelser. Ole Søltoft forblev den danske pornobølges mandlige fixpunkt til langt ind i 70erne. Meineche kastede sig derefter indædt over Soyas produktion med Bob Ramsing som manuskriptforfatter: *Soya's tagsten* (1966) og *Damernes ven* (1969), der dog lå meget på linie med gængs dansk lystspiltradition. Hun gjorde med John Hilbard som medforfatter på manuskripterne et par specifikt erotiske afstikkere til (Jens Bjørneboes) *Uden en trævl* (1968) og (Agnar Mykles) *Den røde rubin* (1970).

Hvor Annelise Meineche slap, fortsatte John Hilbard fra 1970 som instruktør med et acceptabelt internationalt softcoreimage (værdsat af branchebladet Variety), indledt med *Mazurka på sengekanten*, hvor Ole Søltoft, herefter fast og plat sekunderet af Søren Strømberg, blev ægget af permanent liderlige piger. De havde deres afsæt i *Den røde rubin*, og med Annie Birgit Garde som fast mediator var de langt mere konstante end *Syttens* sødladne Ghita Nørby. Blandt de kontante taltes bl. a. Birthe Tove (indtil 1973), Susanne Jagd, Lise-Lotte Norup, Vivi Rau (1974-75). De nøgne velskabte piger forførte det internationale mandsdominerede publikum, mens folkeelskede skuespillere såsom Paul Hagen, Karl Stegger og (fra 1972) Arthur Jensen fastholdt det borgerligt liberale Danmark.

Filmene mistede efterhånden al anden relation til Soya end seriebetegnelsen 'sengekant', men blev skåret over Hilbards standardlæst i otte film indtil 1976.

Pointen i dem alle var, at drifthæmning hos manden kun bør forekomme i en grad, så han velsoigneret kan beherske den rådende dobbeltmoral. Yde en potent indsats i erhvervslivet, hvor kvinderne simpelthen er permanent villig liderlighed, eller frigide pestilenser.

Merry Film fulgte slavisk Palladiums eksempel, startede 1972 op i familiepornografi med nok en imitation af *Halløj i himmelsengen*, nu kaldt *Takt og tone i himmelsengen*, instrueret af Sven Methling efter idé af Bob Ramsing. Axel Strøbye (i den skingrende håbløse ingenuerolle, der svarede til Søltofts i 'sengekantsfilmene'), Dirch Passer, Poul Bundgaard, Clara Pontoppedan m.fl. virkede fatalt malplacerede i et mylder af halv- og helnøgne piger på Dragsholm Slot. Filmens visuelle metaforiske pointe for veloverstået coitus var, at Strøby fik schnurbart fremfor trist hængende overskæg.

Søltoft blev 1973-78 ført over i en mere hardcorepræget serieproduktion på seks såkaldte 'stjernetegnsfilm', inspireret af sengekantfilmene og produceret af Merry Film samt paraplyselskaberne Con Amore Film og Happy Film (Anders Sandberg). De var ikke så formula-faste som sengekantfilmene. Den permanente – nu kollektive – kvindelige liderlighed førte til anarkistiske tilstande, som mændene gav efter for og kom berigede ud af. Men hvad med kvinderne? Den første *I jomfruens tegn*, var instrueret af filmskoleeleven Finn Karlsson (med manuskript af Karlsson og Arne Herløv Petersen) og legede med overlæssede surrealistiske sexvisioner. Man kom lidt mere ned på jorden, da Werner Hedman, der var af samme småborgerlige voyeuristiske observans som Hilbard, overtog instruktionen af de øvrige, som bevægede sig fra pikante nostalgiske tidsbilleder til agentparodier – med Sigrid Horne-Rasmussen som fast drifthæmmer og bl. a. Karl Stegger som fast ankermand til folkekomedien. Den kvindelige liderlighed blev indledningsvis anført af Vivi Rau og afsluttet med Ingmar Bergmans vildførte datter, Anna Bergman. Hedman skrev selv manuskripterne, fra 1976 i samarbejde med Edmondt Jensen. Nordisk Film har følt sig omgivet af smågangstere.

De fik allerede nok, da de distribuerede selve slagskibet *Jeg – en kvinde*, produceret af Novaris Film og det svenske Europa Film så tidligt som 1965,

Ole Søltoft og Birte Tove i Tandlæge på sengekanten.

hvor den illegale danske pornoindustri så småt var ved at kridte banen op. Som det var skik og brug dengang, tog man en svensk instruktør og leading lady ~ skønt handlingen udspillede sig i København. Det skete udfra den formodning, at svenskere var mere vant til sex på film, hvilket var sandt nok ~ en praksis der nogenlunde varede ved indtil 1969. Mac Ahlberg instruerede og Essy Perssons 'Siv Esruth' blev en eksportartikel, som udfordrede censurlovgivningen i hele verden. Peer Guldbrandsen skrev manuskriptet efter (pseudonymet) Siv Holms roman, hvis masochisme blev normgivende for hele den vordende pornobølge ~ jf. Sivs afsluttende filmbekendelse: 'elsker jer allesammen... hele det samlede mandkøn... Er alle kvinder sådan... eller er det mig?'

Novaris og det svenske Minerva Film fulgte succesen op i 1968 med *Jeg ~ en kvinde II,* hvor Gio Petré var en ny Siv, nu gift ind i et undertrykkende ægteskab med en fascistoid antikvitetshandler (Lars Lunøe), som driver hende til at vælge luderrollen. Titlen 'Jeg ~ en...' implicerede garanti for et sexuelt frisprog og smittede af på andre af Novaris' filmtitler (f. eks. *Jeg ~ en elsker,* Börje Nyberg 1966 og *Jeg ~ en marki,* Ahlberg og Guldbrandsen 1967), der dog var mere end udvandede fænomener i pornografidebatten.

I perioden 1970-74 var ca. en tredjedel af Danmarks spillefilmsproduktion af pornografisk observans, men herefter faldt det brat. Det er helt evident, at den dybe drifthæmning ~ for de fleste mandlige producenters og instruktørers vedkommende ~ implicerede et iøjnefaldende infantiliseret træk af lavkomik i skildringen af seksualitet. Og jo nærmere man bevægede sig hen mod fænomenets forbudte rødder, jo mere åbenbare blev de psyko-infantile tendenser. Dette træk kan siges at blive normdannende i en social kontekst ved 'sengekantsseriens' forekomst, og stadig med den mandlige infantiliserings tydelige præg.

Pingvin Films produktionsgruppe, der stammede fra piratsenderen Radio Mercur, lavede fra 1963 et par spillefilm, *Mellem venner* og *Villa Vennely,* beregnet for omegnsteatre, hvor forbudt sex, visuelt repræsenteret ved kvinder i dristigt undertøj og blottede (helst store) bryster, blev kombineret med lavkomik, for endelig at afslutte firmaets produktion med en film om ungdomsvoldsforbrydelser, *Stenbroens helte,* 1965. Det var en sigende kobling af to fortrængte områder i en forbudstid, hvor kvinder kom gevaldigt i klemme som både dybt foragtede og attråværdige kønsobjekter.

De fortrængte

Den såkaldte pornokonge, Leo Madsen, der i sin egenskab af forældreløs tysk-jødisk krigsflygtning med en opvækst som landsretssagfører Carl Madsens adoptivsøn, blev familiens sorte får og søgte kompensation i pornografien. Han kom til at tjene styrtende summer på menneskets ubodelige ensomhed ved bl. a. magasinet Weekend Sex, men ikke uden anger. Madsen havde et sakralt mål i § 234's ophævelse. For at opnå offentlig respons, gik han i 1967 med planer om en debatfilm om pornografi i spillefilmlængde, finansieret af sit firma Scandinavian Picture Coorporations' overskud. I sin irritation over massebeslaglæggelserne af sine blade igennem 1967 anså han filmmediet for mere liberalt efter frigivelsen af *Jeg er nysgerrig.* Resultatet blev dog ikke en debatfilm, men en infantiliseret rodet kobling mellem lavkomik og pornografi: *Lille mand ~ pas på!* (produktionsleder Werner Hedman), hvor den lille mand (Kjeld Stanley) som fotograf bliver hvirvlet ind i en forbryderkomplot, og forklædt som stuepige skal skaffe kompromitterende optagelser, der skal afsløre den korrupte statsadvokat (Bent Weidich). Filmen fik ubemærket premiere i Kalundborg januar 1968 og opnåede end ikke opmærksomhed, da dristigheden i de såkaldte kompromitterende optagelser blev intensiveret og derpå atter tilpasset Filmcensuren før Københavnerpremieren på Platan Bio 26.7.68.

Essy Persson som Jeg ~ en kvinde.

Mere interessant var det, at filmen ved visse forestillinger blev fulgt af en debatfilm *Hvem sagde forarget?* af Thorkild Voss, hvor bl. a. Inge og Sten Hegeler, hrs. Carl Madsen og Chr. Bartholdy snakkede for og imod pornografien. Leo Madsen sammen med brødrene Theander og Venus Film dækkede for en stor del det samlede behov for illegal og senere legal pornografi i 60erne og 70erne. Brødrene Theander, der havde stået for den store sexmesse i K.B. Hallen 1969, ejede Candy Film og Rodox Trading. Candy var oprindelig et 8 mm-filmproduktionsselskab, hvor eksportandelen var 95%; det producerede små forløb af sexuelle specialiteter, baseret på koncepten fra forspil til udløsning, og det var aldrig hensigten at tilbyde dem til biograferne. Firmaet rimede fint med det senere videomarked.

Derimod tilbød Venus Film (Ole Ørsted) undertiden sine almindelige pornokortfilm i antologier til biograferne ~ blæst op til 35 mm, bl. a. *Sådan gør de det* (1972), med platte kommentarer af Søren Strømberg ~ efter kavalkadefilmen *Porno pop* (juni 1971) havde tjent formuer i Vester Bio. Et andet firma, Toofa Film, tilbød undertiden sine egenproduktioner som midnatsforestillinger.

Ole Ege, der var en kendt fotograf fra sexmagasiner før pornofrigivelsen, startede 8 mm-kortfilmproduktion 1968, Marmalade Film. Ove Brusen

dorff hev ham ind i biografkontekst ved at vise en kavalkade af hans småfilm *Pornografi*, juli 1971 i Carlton med musik af Dexter Gordon. Con Amore Film lod derefter Ege instruere den internationalt lukrative spillefilm *Bordellet* (1972) med det vanlige specifikke problem for pornografi, at handlingsplanet opløste sig i trivielle tableauer, som fotografen Morten Arnfred søgte at holde sammen på, og filmen gik mere over i pornografiens historie ved Simon Spies' udskejelser til premierefesten end for egne kvaliteter.

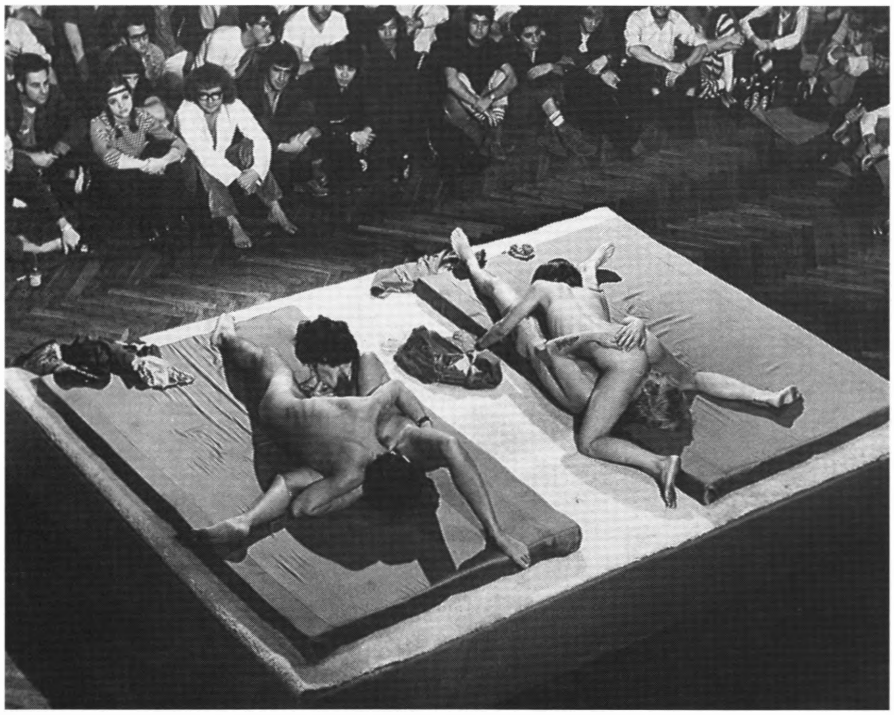
Plattenslageren Carl Nielsen forsøgte at ride på den samtidig huserende Thorsen-sag. Han fandt dog intet publikum til pornofilmen *Jeg så Jesus dø* (Roxy, 1975), da der ikke var anbragt statslige penge i filmen. Nej, det deciderede pornomarked rimede ikke med biografrepertoiret. Forevisningerne var startet illegalt i Istedgadekvarteret, og spredte sig til enkelte omegnsteatre for derefter at få sine egne forholdsvis få permanente biografer, og sidenhen desuden også videomarkedet.

I København nærmede sexploitation sig flere centrumsteatre. Det slog så meget an i de tidligere avancerede premierebiografer Nygade og Carlton, at de aldrig siden genoptog normal drift og blot ophørte, da der ikke længere var brug for dem som pornobiografer. Omegnsbiografer som Colosseum, Platan og især Vester Bio vekslede jævnt mellem vold og pornografi ~ det sædvanlige lavprestigedilemma. Idag eksisterer der kun én større permanent pornobiograf Studio I - II som nabo til det gamle Saga, startet som biograf for bl. a. Dansk/Svensk films (Sandbergs) udenlandske pornoopkøb.

Filmessays

Pornofrigivelsen var en radikal kulturel omvæltning. Filmene omkring pornofrigivelsen bliver nok de eneste danske film, som vil blive studeret i fjern fremtid ~ men de hører imidlertid til det, de museale instanser har gjort mindst for at få opsporet og bevaret mens tid var... ja, flere titler er allerede forsvindet. Intet andet emne bortset fra anden verdenskrig har opnået så mange dokumentariske essayfilm i spillefilmslængde som netop pornografidebatten.

Den nuværende leder af DRs ungdomsafdeling, Mogens Vemmer, nærmede sig emnet i den cinéma vérité-prægede *Gade uden ende* (1963) om prostitutionen i Istedgade. Dansk films moralist par excellence Knud Leif Thomsen havde pornografi som hovedemne i sine debatspillefilm *Gift* (1966)



Hvorfor gør de det?

og *Rapportpigen* (1974). De mest interessante oplæg er naturligvis dem, der blev udsendt omkring pornografiens frigivelse, især Gabriel Axels omfattende diskussionsfilm *Det kære legetøj* (premiere Nygade 29.7. 68), som Axel sidenhen fulgte op med ligegyldige pikante pornonovelleantologier, *Amour*, dansk/fransk coproduktion 1970, og *Med kærlig hilsen*, 1971. Peer Guldbrandsen fik sine uforbeholdne meninger frem i debatspillefilmen *Tre slags kærlighed* (febr. 1970, instrueret af Ahlberg).

De amerikanske sexologer, Eberhard og Phyllis Kronhausen, der for en periode slog sig fast ned i Danmark, forsøgte at udvide befolkningens tolerancetærskel i deres studium af den danske pornobranche *Hvorfor gør de det?* (Palladium, januar 1971) for siden helt at slå gækken løs i *Porno pop* (juni 1971) og et filmatiseret dansk sexcirkusshow: *The Hottest Show in Town* (Schweiz/Sverige 1974). De danske sexologer Inge og Sten Hegeler ('Kærlighedens ABZ' 1961) viste sig først som filmessayister i en svensk sexualoplysningsfilm *Ur kärlekens språk* (instrueret af Torgny Wickman), som imidlertid blev vist fra 5.9. 1969 i 22 andre lande, før den så meget som blev censureret i Sverige 22.9. 69. Den nåede Carlton 24.11. 69 som *Kærlighedens sprog*. Filmen indtjente brutto 6,5 millioner svenske kroner til konsortiet Swedish Filmproduction Investment. Den fik derfor straks en ren dansk efterfølger i Merry Films *Inge og Sten spør'* (premiere 14.9. 70), ligeledes instrueret af Wickman, der yderligere udpinte emnet med filmatiserede case-stories fra Inge og Stens Ekstrabladspostkasse i en afsluttende svensk produktion *Kärlek ~ så gör vi*, 1973 (*~ og sådan gør vi!*). Som dokumentarisk materiale er Nils Vests *Sex engros* (Laterna Film, Nygade 3.6. 71) nok sammen med Werner M. Lenzs dansk/tyske *Sådan er porno* (Platan 19.7. 71) film, der vil blive studeret af fremtidens sociologer. Sammen må de udgøre en omfattende status over den danske pornobranche ca. et år efter frigivelsen.

Samtidig med *Sex engros* indspillede Vest kollektivt sammen med Carsten Behrendt-Poulsen, Lars Kolvig og Peter Stamer *Hvem skal med hvem?* Filmen var en absolut dementi af friheden via pornografi, effektivt demonstreret ved Bent Næsbys iscenesættelse af en samlebåndspornofilmproduktion i Nøddebo Hegn, september 1970. Filmen prøver at give sig ud for et politisk manifest med eksempel i pornografi og er tydeligt inspireret af ingen ringere end både Godard og Warhol. Det er det hidtil eneste eksperiment, pornografien har affødt i dansk film.

Da amerikanerne brød igennem med *Deep Throat*, var dansk films korte pornografiske storhedstid på det internationale marked forbi. Og i midten af 70erne ebbede det ud også på hjemmemarkedet. Til gengæld fandt filmene nyt liv på videomarkedet.

Lyst og død

Sex, løgn og amerikanske medier

af Peter Schepelern

Amerikas seksuelle historie er, som den politiske, præget af arven fra Europa, men også af bruddet med Europa. Nationen blev grundlagt af strengt religiøse outsider-grupper, men også af dumdristige lykkejægere. Og stadig i nutiden identificeres USA med puritanisme og arkaiske moralbegreber, men også med Playboy magazine og swinging-klubber.

Det er denne dobbeltbundne arv af forunderligt modstridende tendenser, som efter nogle tiår med store omvæltninger stadig præger seksualitetsholdningen i medier og samfundsliv: Der er fundamentalistisk kristen seksualmoral, men der er også en djærvt nyfigen tradition for seksuelle eksperimenter. Der er forsagelse, men også tøjlesløshed, moralsk fordømmelse og sensuel fascination, social forkastelse og demokratisk tolerance. Seksualkulturen – og derunder mediernes forhold til det seksuelle – er præget af ønsket om både at blæse og have mel i munden, hvis det kan gøre det. Kun Amerika kunne berige verden med et fænomen som den redigerede pornofilm: *Hardcore* porno, hvor den skønsomme editor har fjernet alle indstillinger som viser nærbilleder af kønsorganer, involveret i *penetration.* En opfindelse af samme filosofi som *decaffeinated coffee:* den afstimulerede stimulans.

Medierne fortæller om dobbeltheden i en kultur, der ser seksualiteten som et lystent paradis og som et syndigt helvede. Socialt og kulturelt behandles seksualiteten i USA ud fra en restriktiv kristen opfattelse af, at al lyst i grunden er syndig: Op gennem århundredet har der været lovgivning mod prævention, mod seksualoplysning, mod homoseksualitet, mod hor og utroskab, mod visse seksuelle aktiviteter såsom oral og anal sex, og mange af disse love er stadig i brug. Men i praksis har der også hersket en udbredt laissez-faire holdning med den basale accept af den enkeltes udfoldelsesfrihed, som er så umistelig en ingrediens i det amerikanske verdensbillede. Her i Guds eget land finder man den mest tordnende

moralprædiken, men også verdens største produktion af pornografi.

Her er synd og lyst i gensidig clinch, et kompleks af uafviselige realiteter og fiktive mytologier, iscenesat i et Amerika, så rig på uskyld, at uskylden bestandig har kunnet mistes uden nogensinde at slippe op, indtil lysten ikke bare symbolsk, men også reelt er blevet dødens domæne.

Massekulturens skøge

Seksualiteten markerede sig påfaldende i efterkrigskulturen. Nok sad kernefamilien klæbet til tv-skærmen og så *I Love Lucy*, men opmærksomheden rettede sig nok så meget mod Kinsey-rapporten, rock'n' roll og Playboy magazine, mod Marilyn Monroes bryster og Elvis Presleys hoftestød. Kulminationen kom i 60'erne med ungdomsoprøret, der ikke kun drejede sig om borgerrettigheder og Vietnamkrigen, men nok så meget om etableringen af en ny skyldfri seksualitet, med *flower power* og fri kærlighed. Det var Woodstocks og p-pillernes årti, hvor også den selvcensurerende *Production Code* måtte opgive at holde Hollywood-filmene på dydens vej.

Det var i erkendelsen af et påfaldende og for myndighederne faretruende skred i samfundslivets holdning til det seksuelle, at præsident Nixon i slutningen af 60'erne nedsatte en *Commission on Obscenity and Pornography*, der på baggrund af sine undersøgelser skulle rådgive om, hvordan staten skulle reagere på den seksuelle revolution, som markerede sig så påfaldende i medierne. Men da kommissionen i efteråret 1970 fremkom med sin betænkning, hvori det – omend ikke énstemmigt – anbefales, at staten og delstaterne afholdt sig fra at 'interfere with the right of adults who wish to do so to read, obtain, or view explicit sexual materials', dels fordi kommissionen ikke fandt, at der var 'warrant for continued governmental interference with the full freedom of adults to read, obtain or view whatever such material they wish', dels fordi 'the current flux in sexual values' gjorde det uklogt at pådutte befolkningen bestemte moralopfattelser, så blev det mødt med indigneret afvisning både i Senatet og hos Nixon, der var midt i sin valgkamp. Og ved en sag i 1973, Miller vs. California, benyttede højesteret lejligheden til at afsige en kendelse, der opfattedes som en stramning i tolkningen af obskønitet-begrebet.

Ikke desto mindre var det i denne periode, at den pornografiske industri etablerede sig åbenlyst og pludselig blev meget synlig i byernes *downtown* forretningsstrøg. Enhver større by fik *adult cinemas* der direkte reklamerede med deres *X-Rated* film (hvilket i det amerikanske censursystem betyder *prohibited to persons under 18); video arcades med peep show booths*, hvor der forevistes korte 8 mm og 16 mm pornofilm, de såkaldte *loops;* oftest kombineret med forhandling af illustrerede pornoblade (som kæden 'Le Sex Shoppe' i Los Angeles).

Pornografiske film, såkaldte 'stag films', havde været kendt i USA siden ca. 1915, det var korte, primitivt optagne scener af eksplicit seksuel karakter. De blev vist i garager og baglokaler. Begyndende i 1970 (med film som Mike Hendersons *Electro Sex '75* og Bill Oscos *Mona – The Virgin Nymph)* lavedes egentlige pornografiske spillefilm – altså såkaldt *hardcore pornography* hvor man eksplicit så en sex-akt finde sted (modsat *softcore pornography*, som enten imiterer sex-akten eller udelader de eksplicite optagelser) – til forevisning i rigtige, offentlige biografer.

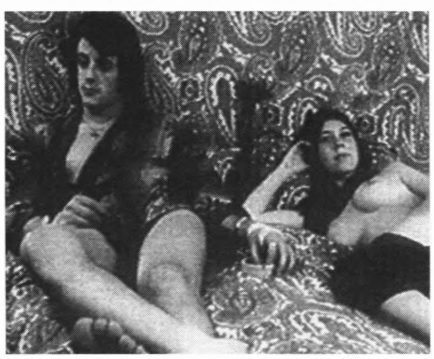
Langt nede i halsen

Deep Throat (1972) var den pornografiske spillefilms eklatante gennembrud i amerikanske medier. Den gik uden afbrydelse i samme Los Angeles-biograf i otte år, og er utvivlsomt en af verdens mest sete film. Den havde kostet $ 25.000 og rygtet vil vide, at den indspillede $ 50-100 millioner!

Historien drejer sig om en ung kvinde, der bor sammen med en veninde i Miami. Hun er stærkt nedslået over, at hun trods ihærdige forsøg ikke kan få seksuel tilfredsstillelse – ingen 'bells ringing, dams bursting, bombs going off'. Men en flink læge lokaliserer hendes 'problem': hendes clitoris befinder sig ikke på det normale sted, men derimod langt nede i halsen. Det var ret primitivt fortalt inklusive eksplicite scener, der viste diverse seksuelle aktiviteter, fortrinsvis oral-sex, men højdepunktet, hvor lægen første gang konstaterer hendes fysiologiske særpræg, udløser en montage, et stykke

parodisk Ejzenštejn-klipning, hvor hendes fellatio/orgasme er rytmisk sammenklippet med hamrende klokkespilfigurer, raketafskydning og fyrværkeri. Filmen, der var skrevet, instrueret og klippet af Jerry Gerard (alias Gerard Damiano), blev en øjeblikkelig kultfilm. Dens tabu-humor – 'Mind if I smoke, while you eat?' spørger veninden sin cunnilingus-elsker – og tilsyneladende forkastelse af den borgerlige moral ramte tidens stil.

Den pornografiske film havde i begyndelsen en bredt appellerende sensations-succes, og dens stjerner blev almindeligt kendte: Linda Lovelace, Georgina Spelvin, Marilyn Chambers, Annette Haven og Harry Reems, John Leslie, John Holmes. Blandt de berømteste af filmene er *The Devil in Miss Jones* (1972), *Behind the Green Door* (1972), *Resurrection of Eve* (1973), *The Opening of Misty Beethoven* (1975), *Nothing to Hide* og *Amanda By Night* (1981). Nogle af filmene har fundet en vis kritisk berømmelse – idet dog den etablerede kritik kun undtagelsesvis har beskæftiget sig med dem (hverken Los Angeles Times, New York Times eller Variety, der ellers er de toneangivende i den amerikanske medieverden, anmelder porno). Hvilket blot svarer til den isolation, hvori den pornografiske filmindustri arbejder. Selv om der er undtagelser, er det hovedreglen, at der ikke er nogen forbindelse mellem Adult Film og Main Stream film: Nok var Sylvester Stallones debut en pornofilm, *Italian Stallion* (1970), der dog ikke



fremstod som en hardcore film, mere som en vulgær-avantgardistisk 60'er-art film om vovede perversioner (Stallone med pisken) og hippie-agtige orgier med Fellini'ske overtoner. Og nok fik Marilyn Chambers i 1977, da hun havde forladt pornofilmen, en rolle i Cronenbergs *Rabid.* Men ellers er det to verdner. Det er jo pseudonymernes univers, ikke mange ønskede deres familienavn på lærredet, for der var jo altid familien *back home* i Texas eller Florida, *Adult*-industrien er en fortiet business, men den har en institution parallelt til Main Stream-filmens: Skuespillere, instruktører, fotografer, producenter, distributører, kritikere. Der er en *Adult Film Association of America* (AFAA) med årlige prisuddelinger og en Erotic Film Festival.

Set udefra, lider filmene under deres ringe kunst og i begyndelsen også ringe teknik. Fra midten af 70'erne er der dog ikke typisk tekniske problemer, men filmene er så at sige altid uhyre simpelt fortalt hvad angår brugen af locations, klipning, lyssætning, hvilket hænger sammen med den hast og billighed, hvormed filmene produceres, men selvsagt også med den vanskeliggørende diskretion som er nødvendig for optagelserne, der typisk klares på to-tre dage med lejet udstyr i et lejet hus eller motel. Man er så at sige lukket inde med filmen, et ganske begrænset filmhold (oftest seks-syv personer), producent (der typisk også er writer/director) og de medvirkende. Filmene produceres nu for S 30-150.000, typisk S 75.000, lønningerne til de agerende er normalt S 350-500 til kvinderne, S 250-450 til mændene; stjerner får S 1.000-2.500 pr. dag, alt kontant udbetalt. Filmene har en spilletid på maksimalt 90 minutter, som bliver til 60-70 i de 'blødere' versioner som optages samtidig eller klippes bagefter, idet der er et stigende cable-tv marked for sådanne neddæmpede sexfilm.

Filmenes titler er ofte fikse intertekstuelle vitser, der markerer pornofilmenes karakter af parodi på tidens *main stream*-succeser: *Romancing the Bone, On Golden Blonde, The Cotton Tail Club, Flesh Gordon, Our Dinner With Andrea, From Russia With Lust, Flesh Dance,* etc., hvilket tjener til at tilsløre det faktum, at filmene ligner hinanden påfaldende. Den dramatiske struktur er typisk af begrænset narrativ fremdrift, fordi hovedsagen – sex-scenerne – sjældent virker befordrende for handlingens udvikling. Sex-akten kan jo i sig selv betragtes som en autonom handling, med begyndelse, midte og slutning (fra *foreplay* til orgasme), men måske netop derfor vanskelig at indarbejde i en større handlingsstruktur på en tilfredsstillende måde. *Deep Throat* havde faktisk et sex-relateret problem som centrum i intrigen, men problemet var løst 30 minutter inde i filmen. Man kan nok have en fortælling med sex, men det er svært at lave en fortælling *af* sex. Rytmen bliver da oftest en monoton episodiskhed, fra sex-møde til sex-møde, og ikke for langt mellem sex-scenerne, ikke for meget dialog, men på den anden side også det minimum af handling og tale, som er nødvendig for, at der overhovedet kan finde en fortsat bevægelse sted, faktisk samme struktur som i den klassiske opera, hvor der skiftes mellem ariens nydelsesfulde ubevægelighed og recitativets handlingsfremdrift. De såkaldte loops – 7-8 minutters sex-akt optaget på 8 mm film til forevisning i *peep show*-boxe, er så at sige genrens urform; ikke sjældent er de videodistribuerede spillefilm i virkeligheden samredigerede *loops*. Termen *loop*, der betyder sløjfe, skyldes den stadige gentagelse, som selvfølgelig er fælles for enhver filmstrimmel, men peger her på det demonstrativt repetitive ved hele genren: pornofilmen er et additivt forløb af den samme korte handling, nemlig sex-akten igen og igen.

Og heri ligger utvivlsomt et af genrens hovedproblemer, som betinger den forholdsvis ringe anseelse genren som helhed nyder. Selv om der undertiden kan være rimeligt karakteriserede personer og acceptable handlingsforløb, så har det sjældent større konsekvens for sex-scenerne. Det er jo her, det sker og alt andet er bare emballage. Naturligvis er der forskel på, hvor intens og lidenskabelig en sex-scene kan spilles, men der har næppe været forening af hardcore sex, story, og filmisk teknik på et plan, som interesserede nogen uden for *adult*-verdnen. Film som *The Devil in Miss Jones* og *Nothing To Hide* prises som 'rigtige' film med sex, men sådan tager de sig kun ud set fra et *adult*-point of view. *Nothing to Hide* opererer med parallel-montage og en effektiv dramaturgisk og tematisk dualisme mellem de to 'helte', den frække *womanizer* med *horny* damebekendte kontra hans generte, kvindesky kammerat, der finder sig en sød, blufærdig pige; men narrativt og stilistisk er det, trods alt, ikke nået videre end niveauet for en tidlig Griffith-film.

Det mandlige begær

Hele *Adult Entertainment*-markedet sigter stort set udelukkende mod et mandligt publikum, og den sex, der vises i filmene, er umiskendeligt styret af – stærkt stereotypiserede – mandligt/heteroseksuelle præferencer. Nok er udgangspunktet for handlingen i *Deep Throat* kvindens seksuelle utilfredshed, men pointen – den anatomiske fiktion om placeringen af Lindas clitoris – markerer netop en mandlig idealforestilling om, at kvinden skulle kunne finde fellatio lige så tilfredsstillende som manden, eller rettere markerer måske netop, at kun en korrektion af naturen

vil kunne gøre den mandlige seksualitet rigtig attraktiv for kvinden: Man kan se filmene som et symptom på en basal ensomhed, en seksualitet som kun i sine idealiserede ønskedrømme når frem til kvinden, men også som et symbolsk nødsignal, en oftest temmelig futil bejlen til kvinden (som det så kontant kommer til udtryk, når pornobiograferne reklamerer: 'Ladies With Escort Free'). Filmene har ofte en lesbisk scene, næppe henvendt til et lesbisk publikum, men til et mandligt som ser kvindelig seksualitet objektiveret, men det er stort set udelukket at vise mandlig homoseksualitet (som kun tematiseres i homoseksuelle pornofilm, der vises i bestemte *gay theatres).* I filmenes fiktive univers er kvinden ikke bare altid villig, men også permanent erotisk ophidset, manden altid potent. Deri består spillet: den totale lidenskabelighed, den fulde tilfredsstillelse. Her ligger også forbindelsen mellem pornografi og prostitution (som typisk beherskes af samme underverden og også omfatter et vist rekrutteringsfællesskab); i begge tilfælde køber et overvejende mandligt publikum en fiktiv vare, et uforpligtende spil, der overvejende leveres af kvinder.

Scenerne er nok virkelige i den forstand, at skuespillerne faktisk gennemfører et samleje ~ det såkaldte Cum Shot (der viser ejakulationen) er det obligatoriske 'bevis' på autenticiteten ~ men samtidig er det dog også fri fantasi: montagen kan tilsløre erektionsproblemer (stand-in peniser forekommer!), kan skabe et forløb som ikke er autentisk, og det er klart, at kameraets tilstedeværelse må komplicere afviklingen af de seksuelle aktiviteter. Ofte vil et autentisk samleje formentlig ikke være særlig filmisk, kroppenes forening skjuler netop præcis hvad der foregår, så pornografiens fiktion er blandt andet at finde en stiliseret fremvisning af sexakten: Paradoksalt nok betyder det at holde kroppene adskilt, kun ét punkt skal forenes, hvilket forstærker oplevelsen af fremmedgørelse. Det er symptomatisk, at kysset, som har været det obligatoriske seksualitetssymbol i det romantiske filmmelodrama, så at sige er bandlyst fra pornofilmen.

Genrens essentielle funktion er at vise en autentisk sex-akt. Heri ligger den sensation, som er filmenes sine qua non. Gennem hele (fiktion)filmhistorien har sex og død principielt været underkastet et forbud mod direkte fremstilling på den afspejlende måde, som ellers har været fremherskende i mediet: En mand, der spiser, fremstilles ved at man faktisk lader en skuespiller spise, men en mand og kvinde der har samleje vises typisk enten antydet (et par der ligger sig sammen på sengen, overtonet til parret, der nu ryger en post-coital cigaret er én af antydningsklicheerne; et shot af to stønnende, omfavnende overkroppe er en mere eksplicit, men stadig helt antydende kliché) eller symbolsk (mælken der koger over, kaminilden der flammer op o.s.v.). At vise ægte sex, og ægte død, har været tabu. Det er pornofilmens raison d'être at bryde dette tabu, at afdække og afsløre, men hermed underminerer genren samtidig sin egen fascination, for så vidt som blotlæggelsen af det forbudte fører til trivialisering.

Tugt og utugt

Filmene lever stadig denne lokkende paradoks-status, også i retslig henseende. Nixon fik ikke ram på pornoen (inden han selv blev fældet af 'Deep Throat'), men måtte konstatere, at den etablerede sig uden at retsmaskineriet generelt havde hverken tilladt eller forbudt det. Pornofilmene har fået en status som lovlige i kraft af en konsensus om at tolerere dem, blandt andet fordi filmene så at sige identificerer sig selv som obskøne gennem distribution til bestemte biografer, forretninger og bestemte hylder/sektioner i video-udlejningen, hvorved samfundet fritages for dybsindige og formålsløse spekulationer over, hvordan obskønitet skal defineres. Adultindustrien markedsfører sine produkter så umisforståeligt, at ingen uforvarende kan blive udsat for pornografi i den tro, at det drejede sig om *straight* underholdning. Da *adult* film arriverede i *pay tv*-regi i begyndelsen af 80'erne, valgte man meget sene udsendelsestidspunkter, man tilbød en særlig mulighed for aflåsning af den pågældende kanal, så forældre ikke behøvede at frygte, at børnene så ting, der ikke var bestemt for dem, og endelig valgte man, trods seernes knurren, udelukkende at vise *softcore* film eller mildnede *hardcore* film, hvor nærbilleder af kønsorganer og al *penetration* var fjernet.

Men samtidig gøres der til stadighed forsøg på at tugte pornoen med forskellige administrative midler: filmoptagelserne søges holdt hemmelige og afvikles hurtigt netop fordi politiet kan møde op og obstruere, f.eks. ved at arrestere producenterne sigtet for alfonseri og rufferi; eller for skattesvig. I 1986 vedtoges der i Los Angeles, hvor 80% af pornoen bliver til, at *sex outlets* ~ d.v.s. porno-butikker, massageklinikker, striptease-klubber, pornobiografer ~ ikke måtte ligge nærmere end 500 feet fra beboelsesområder. I 1988 oprettede myndighederne en *task force,* der skal forfølge dem, der bryder lovene inden for industrien. Desuden er diverse *decency groups* (sammensat af repræsentanter for forældreråd, kirke, lokalpolitik) til stadighed på korstog. Men retten til at lave forretning er alligevel så ukrænkelig en ret i det amerikanske samfund, at det, trods talrige modinitiativer, først var 1987-jordskælvet, der formåede at lukke Pussycat Theatre på forretningsgaden i Whittier, hvor Nixon gik på college, tæt ved L.A.!

Dog er pornobiograferne, der tidligt i 70'erne myldrede frem som fluesvampe, på retur. Af de oprindelige ca. 800 er kun ca. 200 tilbage i hele landet. Det er videodistributionen, der har overtaget, både leje og køb. Og *home video* ~ især købsvideoen ~ er blevet pornografiens ideelt diskrete medium, helt uden biografturens offentlige karakter: Alene med videomaskinen, for nedrullede persienner, kan den ensomme mand i badekåbe anonymt og uforstyrret kigge ind i den kunstige seksualitets paradiser.

Pornoen er blevet en institution i amerikansk kultur, en massekulturens skøge som ikke nyder agtelse, men i hvert fald tjener godt. USA er verdens største pornoproducent (omend enhver amerikaner er overbevist om, at det må være *Scandinavia!),* og i Los Angelesområdet skønnes den årlige omsætning nu at ligge på $ 550 millioner.

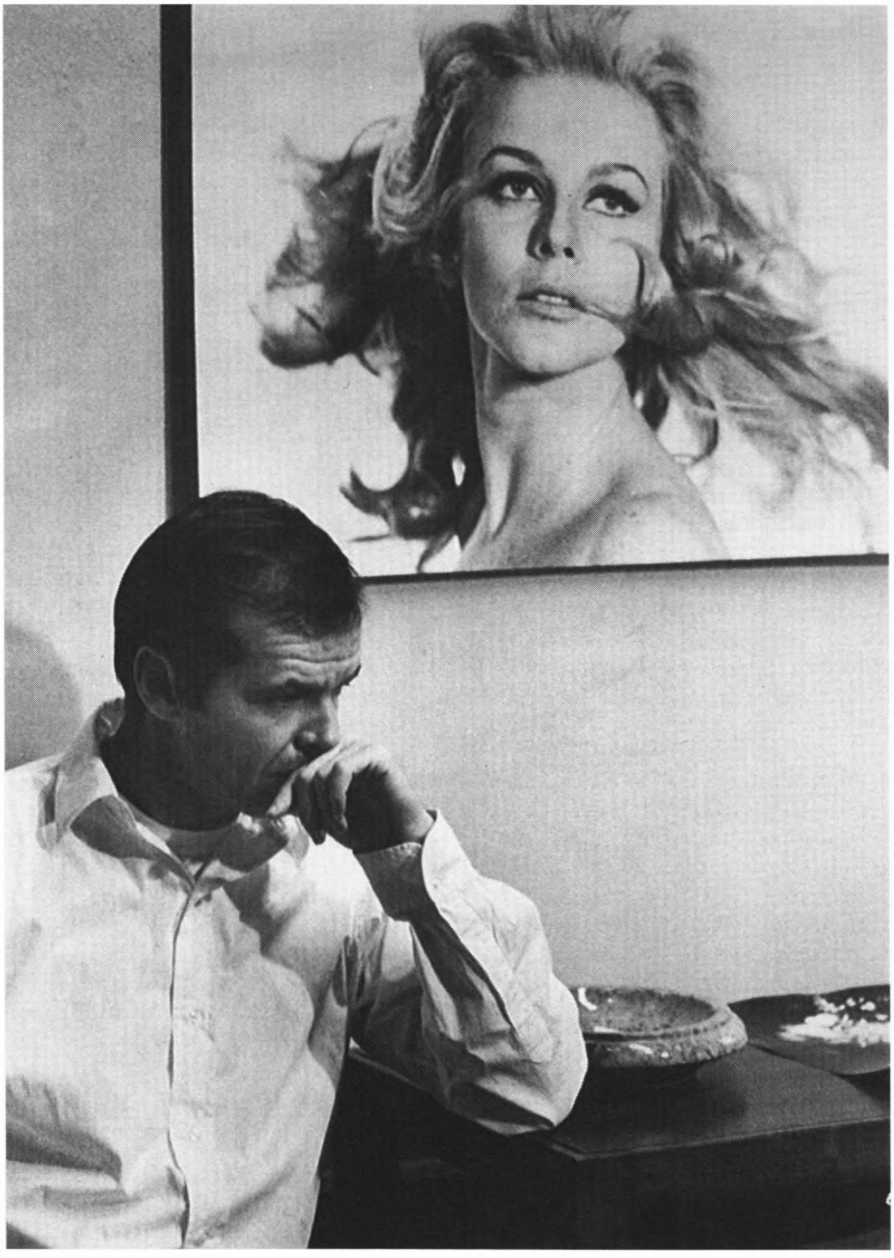
Kødets lyst

Med pornografiens offentlige gennembrud var også de sidste forhindringer faldet for en mere seksuelt eksplicit filmkunst uden for pornografiens område, et bidrag til den kunstneriske ytringsfrihed som historisk set nok har været pornografiens vigtigste mission.

I Europa havde seksuelle skildringer (efter Sjömans pionersensation med *Jag är nyfiken*-filmene i 1967) etableret sig i begyndelsen af 70'erne med film som Kubricks *A Clockwork Orange* med dens futuristiske sex-vold, Makavejevs *WR* om Wilhelm Reichs kønsfilosofi (1971), Roegs *Don't Look Now* (1973) med Julie Christie og Donald Sutherland i en raffineret fortalt samlejescene, Verhoevens *Turkish Delight* (1973) med dens frimodige kødelighed, Robbe-Grillets *Glissements progressifs du plaisir* (1973) med dens søgte perversion-æsteticerede sexkunst for kunstens skyld; og især højkulturelle sex-sensationer fra det dekadente Vesterland som Bertoluccis *Last Tango in Paris*

(1973), med dens udnyttelse af forholdsvis realistisk imiteret sex ~ symptomatisk nok med Marlon Brando som en amerikaner i seksuelt eksil ~ som udtryk for eksistentiel kedsomhed og afmagt; og Cavanis *The Night Porter* (1974) om seksuel fascination mellem kz-bøddel og offer.

I amerikansk film blev den seksuelle frimodighed mere behersket (både *A Clockwork Drage* og *Last Tango in Paris* havde censur-vanskeligheder i USA), men dog nok så påfaldende i en række kunstnerisk ambitiøse film, som dels kunne tillade sig en mere realistisk visualisering af det seksuelle end tidligere og dels direkte gøre det seksuelle til hovedtema. Det var film som Bob Rafelsons *Five Easy Pieces* (1970) en road movie som social og seksuel rastløshed, Martin Scorseses *Boxcar Bertha* (1972) en *Bonnie and Clyde*-imitation med *soft core* sex, Peter Bogdanovich' *The Last Picture Show* (1971), om unge menneskers entré i seksuallivet, John Boormans *Deliverance* (1972), om homoseksuel voldtægt, Bob Fosses *Lenny* (1974), om den seksuelt provokerende natklubentertainer Lenny Bruce, Paul Mazurskys *Blume in Love* (1973) om det moderne parforholds rituelle mysterier. Og især Mike Nichols' *Carnal Knowledge* (Kødets lyst, 1971), den første *main stream film*, der helt og holdent er centreret om sine personers seksuelle historie. De to mandlige hovedpersoner skildres kun igennem deres parforhold



Soft core Hollywood: Barbara Hershey og David Carradine i Boxcar Bertha.

Mandens drøm om kvinden: Jack Nicholson og Ann-Margret i Carnal Knowledge.

og deres indbyrdes samtaler om sex, herigennem får vi et udkig til samtidens sociale og kulturelle forandringer fra sidst i 40'erne til sidst i 60'eerne: fra *petting* og 'Moonlight Serenade' til blomsterbørn og midalderkrise. Filmen, der er baseret på et indtil for nylig uopført skuespil af Jules Feiffer, har karakter af et kammerspil, hovedsagelig henlagt til intimsfærens centrale lokaliteter, badeværelser og soveværelser, hvor mænd og kvinder fører deres krig mod hinanden ud fra den forskellighed, som folkevisdommen har lokaliseret til mandens 'No sex ~ no love' versus kvindens 'No love ~ no sex'. Budskabet er klart nok, det ligger i forlængelse af den indflydelsesrige 60'er-litterat Leslie A Fiedlers påstand om den hvide amerikanske mands fundamentale umodenhed og kvindeforskrækkelse, en latent homoseksualitet som kan aflæses i hele den klassiske amerikanske litteratur fra Cooper over Hawthorne og Melville til Twain (og videre til Hemingway og Fitzgerald). De to prototypiske unge mænd, som vi følger fra deres seksuelle debut til deres modenhed *manqué*, har i virkeligheden kun én nogenlunde seriøs relation, nemlig til hinanden.

Men selv om en bølge af nøgenhed og illuderede sex-scener gjorde sig gældende i *main stream* film, var der aldrig tale om en overlapning med pornoen. Norman Mailers fantasi ~ om 'Brando's real cock up Schneider's real vagina' (som han havde efterlyst i sin kritik af *Last Tango in Paris)* ~ gik jo ikke i opfyldelse. Vi kom ikke til at se Meryl Streep, Robert De Niro, Sally Field, Liza Minnelli eller Robert Redford in flagranti, kun ~ som en sarkastisk uartighed i Blake Edwards *S.O.B.* ~ Julie Andrews' nøgne bryster: The Devil in Mary Poppins! Direkte nøgenhed og mere realistisk illuderede sex-scener var stort set forbeholdt de unge og mindre etablerede skuespillere, som Barbara Hershey i *Boxcar Bertha* (hvor den, for samtiden, vovede sex-scene mildnedes

af den omstændighed, at hendes filmpartner også var hendes virkelige partner!). Det mest synlige resultat af den nye frihed var en større og tiltrængt grad af realisme i fremstillingen. I 60'erne klagede kritikeren Pauline Kael med god grund over den mærkelige stilisering, som prægede de nye film, hvor personerne altid på mystisk vis *rullede* under samlejet! Men det var dog stadig næsten udelukket at vise personerne involveret i rytmiske bevægelser under samlejet, og helst skulle manden beholde bukserne på!

Men samtidig oplever man også i 70'erne en række store underholdningsfilm, der implicit markerer en traditionel puritanisme. I de katastrofefilm, der pludselig manifesterer sig i en nymøntet genre, er seksualiteten ofte den moralske kvalifikationsprøve for det omfattende persongalleri. De åbenlyst og umådeholdent sex-lystne fremstilles som uanvendelige eller direkte skadelige i katastrofens krisesituation. Det illegitime elskerpar, chefen og sekretæren, i Guillermins *The Towering Inferno* lider døden, fordi de har for travlt med erotikken til at ænse ilden i skyskraberen, før det er for sent. Modsat akitekten og hans elskerinde (Paul Newman og Faye Dunaway), som har overstået samlejet inden ilden bryder ud, og som til sidst, under indtryk af katastrofen, opgiver deres plan om at skilles for at hellige sig hver sin karriere: Katastrofen maner helt og heltinde til seksuel stabilitet og respektabel pardannelse. I Robsons *Earthquake* indleder Charlton Heston – som trodsreaktion mod hustruens ubegrundede anklager – et forhold til veninden, men soner under katastrofen dette ved at dø i et forsøg på at redde den uattråede hustru, frem for at leve med den attråede elskerinde. Helten opgiver således, i krisen, seksualiteten, modsat den skurkagtige fyr, der benytter sig af situationen til at forfølge målet for sit seksuelle begær og prøver at voldtage en pige, som han hidtil har beundret på afstand. Denne implicitte markering af seksualitet/sensualitet som diskvalificerede karakterbrist er også til stede i Spielbergs *Jaws* (letfærdig nøgenbadning i sommernatten kalder det straffende udyr op fra dybet), og i de talrige, mere eller mindre tarvelige imitationer som *Grizzly* og *Squirm* er det endnu mere udtalt. Også i en skoledannende horrorfilm som Carpenters *Halloween* (1978) bydes der på en effektiv blanding af freudianisme og puritanisme: den gale maskeklædte morder vender hævnende tilbage til hjembyen for at myrde seksuelt aktive babysitters, sådan som han gjorde allerede som lille dreng. Kun den dydige Jamie Lee Curtis undslipper.

Tilsvarende noterer man i 70'ernes og 80'ernes macho-film, at de barske helte i vid udstrækning udviser seksuel selvbeherskelse, som om deres maskuline styrke ikke mindst består i at afholde sig fra seksualitetens svaghed. Stallone begynder ganske vist sin filmkarriere som sadistisk elsker i en softcore-production, men Rambo og Rocky forstår i påfaldende grad at modstå kødelighedens fristelser. Tilsvarende hos Clint Eastwood i *Dirty Harry*-filmene, hos Schwarzenegger især som *Conan the barbarian* og hos Chuck Norris som low budget-Rambo i *Missing in Action*-filmene. Men denne tilbagevenden til en arkaisk helte-mytologi kan også ses som en reaktion på det opbrud, der fandt sted i kønsrollebevidstheden.

Woman to woman

Pornografien fremstod oprindelig som en del af den seksuelle revolution, en sag for de oprørske frihedsbevægelser i kultur- og samfundsliv, der hovedsagelig relaterede til antikrigsbevægelsen: Den uinhibitive seksuelle udfoldelse blev den signifikante oprørshandling mod forældregenerationens krig, den 'fri' kærlighed betød sex, befriet for kravet om kærlighed, forpligtelse, skyld. Men med kvindebevægelsens stadig stærkere placering i den offentlige debat, mister både promiskuiteten og pornografien sin idealistiske avantgardestatus.

Teori og praksis

Den seksuelle revolution – med dens visioner og praktisering af fri afmytologiseret sex, for fornøjelsens skyld, blev i kvindebevægelsens øjne set som en mandschauvinistisk opfindelse, dens 'frigørelse', dens 'free love' og promiskuøse *permissiveness* kom til at fremstå som en *mandlig* utopi. *Women's Lib* søgte ikke kun en befrielse fra forældede moralnormer, men en befrielse fra manden og hans normer. Bevægelsen fik logisk nok også et betydeligt indtag af lesbiske, selv om heteroseksuelle kæmpede mod at få bevægelsen identificeret med en seksuel minoritetsgruppe, hvis specielle position kunne svække accepten af det generelle budskab. Således blev Kate Millets biseksualitet opfattet som inhabiliterende for hendes bedømmelse af den mandlige seksualitet som en magtmæssig undertrykkelsesmekanisme, sådan som det var et hovedpunkt i hendes indflydelsesrige bestseller 'Sexual Politics' fra 1970.

Allerede i 1963 var det lykkedes Gloria Steinem, en af de fremstående feministiske kommentatorer i perioden, som en rødstrømpe-Günther Wallraff, at blive antaget som Bunny i New York Citys Playboy-klub, hvorefter hun kunne aflægge rapport i en afslørende artikel. Siden blev der arrangeret lignende muldvarpe-attakker såvel som demonstrationer og happenings mod et af mandskulturens store seksualsymboler og -ritualer, kåringen af den nationale skønhedsdronning. Men først og fremmest var det pornografien, der stod for skud. Og debattører som Susan Brownmiller, Robin Morgan og Andrea Dworkin angreb heftigt pornografien og engagerede sig i en feministisk antipornobevægelse, *Women Against Pornography*, som ganske vist ikke havde held med sine forsøg på direkte at få pornografien forbudt, men klart nok fik påvirket den generelle opinion med sit manende motto: 'Pornography is the theory, and rape the practice'.

Hvor pornografien, da den omsider blev legaliseret, fremstod som et symptom på frihed og en *chacun a son gout*-tolerance, passende for et frit samfund af *consenting adults*, forsvandt de idealistiske konnotationer unægtelig hurtigt, efterhånden som det glædesløse i dens univers blev klart (sådan som det f. eks. kommer frem i Bonnie Kleins canadiske dokumentarfilm *Not a Love Story*, 1982). Der var en intellektuel kult omkring *Deep Throat* (produktionsselskabet kaldte sig typisk nok for Vanguard Films!) og *The Devil in Miss Jones*, og Linda Lovelace, Georgina Spelvin, Marilyn Chambers og Harry Reems fik umiddelbart status som en ny tids kulturpionerer, der turde stå frit frem med deres øjensynligt uanfægtede promiskuitet. Og det var symptomatisk, at Russ Meyer, der havde været en pioner med ret så groteske *soft core skinflics* siden 50'erne, blev inviteret indenfor hos det respektable Hollywood og fik lov til at lave et par film for 20th Century Fox. Men når der til syvende og sidst ikke var den store opbakning om 'Linda Lovelace for President', var det fordi alt denne trivielle og miserable *sleaze*, ikke mindst som den blev demaskeret af den

feministiske opposition, i længden var svær at se som en avantgarde, der spredte frihedsfaklens lys over landet. Pornografien blev snart igen et felt uden for kulturen, forbeholdt den såkaldte *raincoat crowd* af anonyme mænd.

Det var et symptomatisk syndefald for drømmen om den skyldfri seksualitet, da Linda Lovelace, der var forsvundet fra mediernes søgelys efter sin korte karriere, vendte tilbage med bogen 'Ordeal' (1980), hvori hun hævdede, at det havde været løgn alt sammen: Hun var et misbrugt offer, udnyttet af en bestialsk mand ~ filmens *production manager* ~ der med hypnose, tæv og skydevåben havde tvunget hende til det hele. Al denne skyldløse synd var jo også for god til at være sand. Før eller siden måtte hammeren falde. Om så dette martyrium er mere eller mindre autentisk, er en anden sag. Myten brast under alle omstændigheder ~ selvom den frigjorte 60'er-seksualitet stadig holdes i hævd af en forholdsvis stor minoritet af såkaldte swingers *(North American Swinging Club Association* anslår 3-5 millioner), typisk gifte par, der jævnligt, enten i private hjem eller i klubber, dyrker partnerbytte som ultimativ *sexual recreation.* Særlige blade bringer parrenes kontaktannoncer, hvor *she* tilbyder 'hot pussy and mouth' og *he* annoncerer '7" cum-filled cock' til *indoor sports,* både *straight* og *bi.*

I et lokalt Los Angeles-talkshow, KTLAs *Woman to Woman* (der var et tidligt tv-forum for kvindeorienteret debat), kunne man i foråret 1984 opleve en symptomatisk konfrontation: På den ene side sidder Georgina Spelvin, som repræsentant for den evigtglade swinger der ikke kan sige nej til en 'rolle', sekunderet af en kvindelig pornoproducent, en kvindelig pornodistributør og en kvindelig sex-terapeut, som mener erotiske billeder kan løsne op for hæmmede par. På den anden side sidder Linda Lovelace Marchiano, 10 år efter, moder og *Born Again Christian,* grupperet med sex-ofre, som hun regner sig selv blandt, eller rettere pornografi-ofre, som har været udsat for tvangsmæssige overgreb, der ~ ifølge deres egen fremstilling ~ enten direkte eller indirekte kan føres tilbage til pornografien: Linda sammenligner sig med de amerikanske gidsler i Teheran! Det er svært ikke at opleve seancen som en pluralitet af sex-løgne: Den glade *hooker* og den angrende synderinde virker lige falske og utroværdige. På den ene side porno-industrien, der tjener penge til mafiaen (som i forvejen behersker prostitutionen) og med naiv-kommerciel kynisme fremstiller sig selv som terapeutiske velgørende og frigørelses-apostle, der blot giver folk, hvad de vil have, helt ignorerende det element af misbrug og elendighed, som man ikke kommer uden om i pornoverdenen (selv om Linda Lovelaces eksempel ikke kan bekræftes og slet ikke synes repræsentativt: intet tyder generelt på, at der benyttes tvang). På den anden side modstanderne, som helst vil mane seksualiteten bort, dæmonisere liderligheden og gøre den til mændenes stygge perversion.

Kvindegrupper ser *child abuse, incest* og *rape* som skabt af pornoen, angiveligt fordi den tingsliggør kvinden, gør hende til et objekt, et objekt for mandens subjekt. Men faktisk fremstiller pornofilmene typisk mændene mere reduktivt og anonymiserede end den fremstiller kvinderne (hvilket afspejler den mandlige synsvinkel, *the male gaze:* det er ikke mændene, mændene er interesseret i!). Noget andet er, at der i hele den æstetiske procedure, som triviale fiktioner som pornofilmene ikke i mindre grad er underlagt end den seriøse højkultur, ligger en objektgørelse. Som når pop art-maleren Tom Wesselman i sin *Great American Nude*-serie gør kvinden til et katalog af attributter, af tegn for kvinden: Munden, brystvorten, skødet. Og overhovedet i billedkunsten, hvor det har været reglen, at den mandlige kunstner skildrer seksualiteten ved at fokusere på kvinden, hendes krop snarere end hendes ånd. Men måske er det selve denne sublimering, som har været en æstetisk procedure både i og hinsides den vesterlandske kultur, der pludselig ses som en sexistisk anonymisering, der afhumaniserer kvinden. Og det kan heller ikke nægtes, at de pornografiske film er af forskellig karakter: Der er en majoritet af kopulations-film, hvor der blot dyrkes sex i store mængder, med *threesomes* og *foursomes* som eneste pikanteri; men der er også en minoritet af pornofilm som dyrker sex kombineret med fingeret vold, og f. eks. viser voldtægt, sadomasochistisk sex og diverse andre specialiteter. Det er film, der selvsagt inviterer til protest på samme måde som andre voldelige trivialfilm gør det, i hvilken sammenhæng det nok er symptomatisk, at der generelt reageres fra hele den generelle offentlighed mod de seksuelle voldsfilm, hvorimod ikke-seksuel vold, med død og lemlæstelse i store mængder nok angribes af enkelte grupper, men stort set nyder almindelig accept ~ ja, Reagan roste direkte *Rambo!*

Det er samme paradoks (eller hykleri?), der har sendt kvindebevægelsen i armene på det fundamentalistiske højre a la *the Moral Majority,* som ellers råber på abortforbud og skolebøn og maner kvinderne tilbage til den klassiske Kinder Kirche Küche-rolle. Disse *strange bedfellows* har fundet sammen i den fælles front mod pornografien. Fundamentalistiske tv-prædikanter kunne for nylig triumferende fremholde, at en massemorder, før henrettelsen, lagde skyldes for sin forkvaklede personlighed på mødet med *hardcore* pornografi.

Således er pornografien blevet det symbolske mål for seksualitets- og kønsdebatten, fordi fænomenet katalysatorisk profilerer væsentlige sider af hele kultur- og samfundssituationen. Det er som om netop pornografiens facile univers afdækker kulturens foretrukne sandheder og løgne.

Luft under vingerne

Pornografien og feminismen blev 70'ernes store mediesager. Kvindelitteraturen slog igennem både med 'teoretiske' værker af Betty Friedan, Kate Millett, og den australske Germaine Greer, men nok så meget med en fiktionslitteratur, der kunne fremlægge de forsømte kvindelige perspektiver i kunstnerisk form, som man finder det hos Marge Piercy og især Marilyn French, hvis 'The Women's Room' (1977) var eksempel på et stykke konventionel romankunst af ringe æstetisk prægnans, der blev en verdenssucces i kraft af den repræsentative formidling af almene kvinde-erfaringer, centreret omkring en kvindes udvikling fra 50'ernes tabuiserede normer over 60'ernes hektiske frigørelse til 70'ernes kvindesag. Periodens anden feministiske bestsellerroman var Erica Jongs 'Fear of Flying' (1973), som førte krigen over i fjendes lejr ved sin skildring af en kvinde, hvis holdning til seksualiteten er ligesom mandschauvinistens. Nøglebegrebet var 'The Zipless Fuck' ~ det uforbindende korte samleje med en tilfældig, 'absolutely pure, free of ulterior motives, no power game', denne amoralske mandlige seksualutopi, tyvstjålet af kvinden.

Litterært var tiden præget af en rehabilitering af de seksuelle provokatører. Henry Miller, der stadig rumsterede som potent olding i Big Sur, havde ved sin død i 1980 status som en af amerikansk litteraturs distingverede giganter; hans gamle veninde, Anaïs Nin, kunne i 1977 udsende sine pornografiske noveller 'Delta of Venus', oprindelig skrevet til en privat sponsors personlige fornøjelse i begyndelsen af 1940'erne, og få det modtaget som en finkulturel be-

givenhed. Samtidig oplevede en Miller-arvtager som Charles Bukowski et gennembrud fra *underground*-scenen til det litterære etablishement. Og den posthume udsendelse af Edmund Wilsons dagbøger, der begyndte at udkomme i 1975, overgik alle de sex-afslørende biografier, som nu ser dagens lys (jf. Diane Arbus, James Agee, Tennessee Williams), ved den uhyre interesse og præcision, hvormed Wilson selv redegjorde for sit seksualliv. Han havde været amerikansk kritiks *Grand Old Man*, men også forfatter til den skandaløse roman 'Memoirs from Hecate County' (forbudt flere steder i 1946), som nu viste sig at bygge ret så minutiøst på forfatterens personlige jagt efter begærets dunkle mål: 'Thrust naked cock up into those obscure and meaty regions', noterer han.

Kvindelitteraturens ~ ikke nødvendigvis feministiske ~ fokusering på det kvindelige univers, drev indirekte mandlige forfattere i retning af en litteratur, der fokuserede på verden som den tog sig ud fra en heteroseksuel eller homoseksuel mandebevidsthed. Det gjaldt senere romaner af Philip Roth ('My Life as a Man'), Bernard Malamud ('Dubin's Lives') og John Cheever ('Falconer').

I relation til kvindebevægelsen etableres også den akademiske feminisme, som i høj grad koncentrerer sig om at tyde kulturelle og mediemæssige produkter i lyset af kvindesagens indsigter. Ved universiteterne ekspanderer sådanne *Women's Studies* markant og institutionaliserer en helt autoritativ sagkundskab, der især forsker i kvinders æstetiske produkter, men nok så meget fremstillingen af kvinder i kulturen overhovedet, med Hollywood-melodramaet og tv's *soap opera* som rene specialist-felter, hvor efterhånden en omfattende sekundær-litteratur er akkumuleret. Joan Mellen og især Molly Haskell (med 'From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies', 1974) vakte opsigt med deres analyser af kvindestereotyper i den mandligt skabte fiktionsfilm. Det blev klart, at ikke kun pornografien, men overhovedet Hollywood-filmen var domineret af et voyeuristisk *male gaze*, der fandt lyst i synet af kvinden som objekt (som det blev lanceret i englænderen Laura Mulveys indflydelsesrige 1975-artikel, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'). Og det var i det store hele ikke svært at finde, hvad man ledte efter. Filmenes kvindeportrætter syntes så at sige altid at bekræfte forestillingen om mandschauvinistisk umyndiggørelse af kvinden, hvis livsindhold forventedes udelukkende at være opnåelig gennem manden. Selv en film som Fosses *Cabaret*, udsendt i 1972 samtidig med *Deep Throat*, og også en film om en uafhængig unge kvinde, der uhæmmet lever sit eget liv ~ inklusive frigjort syndfri seksualitet, præsenterer, når alt kommer til alt, sin kvindelige helt som en tragisk skikkelse, skuffet i sin drøm om den store kærlighed, først og fremmest den store kærlighed som hun hungrer efter fra den fraværende fader.

I filmene blev feministiske ideer, i absolut uprovokerende form, præsenteret siden midten af 70'erne, hvor enkelte kvinder endog fik mulighed for selv at instruere *main stream*-film, et felt som ellers er praktisk taget lukket for kvinder. Joan Micklin Silvers *Hester Street* (1975), om en jødisk emigrantskæbne fra århundredskiftet, Claudia Weills *Girlfriends* (1978), en moderne hverdagshistorie, og Susan Seidelmans *Desperately Seeking Susan* (1985), en komedie om kvinderoller, var undtagelser der bekræftede reglen om instruktørjobbet som et mandligt monopol. I alle disse tilfælde, der blev pæne succeser, var der tale om film, som var mere tilbageholdende med feministiske synspunkter end mandligt instruerede (men kvindeligt skrevne) 'kvindefilm' som Colin Higgins' *Nine to Five* (1980, der fortsatte som tv-serie hos ABC, 1982-83, hvor det feministiske islæt dog helt forsvandt, samtidig med at executive producer Jane Fonda, der havde medvirket i filmen, forlod serien), Paul Mazurskys *An Unmarried Woman* (1977), Steven Speilbergs *The Color Puple* (1985) og Mike Nichols' *Heartburn* (1986), Af de 'store' feministiske romaner blev kun *The Women's Room* televiseret i 1980, instrueret af en mand, skrevet/adapteret af en kvinde. Det er nok betegnende, at en bestseller som Lisa Althers sprælske 'Kinflicks' og en dundersucces som Erica Jongs 'Fear of Flyving', der viser kvinden som erotisk suveræn eventyrer, ikke blev filmet.

Det væsentligste forum for det kvindelige synspunkt er fortsat et *low culture* fænomen som tv's *soap opera*, som da også er et populært forskningsfelt for den akademiske kvindeforskning. Disse uendelige føljetoner, som sendes midt på dagen, med et nyt afsnit på alle hverdage, fortæller deres melodramer ~ typisk centreret omkring følelsesrelationer fra intimsfæren ~ fortrinsvis for et publikum af hjemmegående husmødre. Temaerne er hovedsageligt seksuelt orienterede: Det drejer sig om forelskelser og skilsmisser, affærer, voldtægter, forførelser. Det kønspolitiske syn, der præsenteres, er selvsagt uhyre moderat, men efterhånden har visse feministiske ideer sat sig spor. Det var også en vigtig sejr, da en populær sitcom-serie som *All in the Family* (1971-77) præsenterede Women's Lib og lesbianisme som positive begreber, ligesom soap-parodierne *Mary Hartman, Mary Hartman* (1976) og *Soap* (1977-80) markerede, at et stort publikum accepterede satirisk hudfletning af de amerikanske kvindestereotyper.

Kvinde i mandejob har været formel i serier som *Police Woman* (1974-78) og især *Cagney and Lacey* (1982-88), der lagde vægt på helt didaktisk at præsentere diverse kvinderelaterede problemer og opnåede stor popularitet. Efterhånden har også tv-film fungeret som problem-debatterende folkeoplysning om feministisk relaterede emner, som i Lee Grants *A Matter of Sex* (1984) om kvinders kamp for ligeløn i bankverdnen, *Lois Lane and The Love Canal* (1982) om en kvindes kamp for at myndighederne skal anerkende ansvaret for kemisk forurening, skilsmissehistorien *Picking Up the Pieces* (1985) og *Fun and Games* (1980) om *sexual harassment* på arbejdspladsen.

Mest feministisk sensibilitet finder man i en moderne serie som *thirtysomething* (1987), visse afsnit typisk nok instrueret af Claudia Weill, med dens stilfærdige realistiske skildring af de yngre velbjergedes problemer med parforhold og forældrerolle.

Postpromiskuitetens kultur

Ved indgangen til 80'erne var den seksuelle revolutions excesser blevet passende modificeret af kvindesag og konservatisme. Man gik ind i Reagan-æraen tilsyneladende med en generelt mere afslappet tolerance over for seksualiteten og dens forskellige manifestationer end tidligere.

Men så kom straffen. Gud nedkaldte sin vrede over lystens syndefulde kroppe, og satte en definitiv stopper for den seksuelle revolution i almindelig-

hed og *the gay liberation* i særdeleshed. Sådan ville det reaktionære USA i hvert fald gerne tolke det. Først opdagede man den smitsomme herpes genitalis, der pludselig var blevet den frigjorte seksualitets visitkort. Men den stort opreklamerede skræk herfor blegnede, da man begyndte at ane konsekvenserne af den anderledes fatale epidemi af en hidtil ukendt sygdom. De første tilfælde af Acquired Immune Deficiency Syndrome blev diagnosticeret i 1981, men inden årtiets udgang var der 50.000 AIDS-døde i USA.

Epidemien, som eskalerede faretruende op gennem firserne, lagde op til en ændret seksualitetsopfattelse og ændrede adfærdsmønstre. Den seksuelle revolutions opdagelse af promiskuiteten som en livsform ~ *casual sex*, der i hvert fald for et ungt menneske havde haft status af en slags rettighed og socialt accepteret dannelsesfase, måtte kapitulere over for dødsfaren og mane kommende slægter til dydig afholdenhed. Begreber som *safe sex* og *high risk behavior* og sågar *celibacy* blev *household words*. Det har ført til en ny påtvunget trofasthed i denne post-promiskuøse epoke, hvor kvinderne tilbydes striptease-kurser for bedre at kunne fastholde deres mænd i ægteskabet; og *pleasure-parties* hvor man sælger *sex-tools* og uartigt undertøj i stedet for Tupperware plastic.

AIDS blev 80'ernes Vietnam, en irrationel og ideologisk inficeret katastrofe, der hovedsagelig ramte de yngre mænd. Trangen til at forstå og analysere, hvad der hændte, har været forbløffende begrænset. Da man omsider kunne tale om det, var det for at finde sammen i sorgen, for at forbrødres i smerten. Som Vietnam-krigens faldne ~ der var nogenlunde af samme antal som AIDS-ofrene ~ fik deres *Memorial*, blev der også lavet en slags *AIDS Memorial* i form af en kæmpemæssig quilt, lavet af pårørende og andre frivillige.

Ligesom Vietnam-grædemuren i Washington er det dens mission at tjene som et sentimentalt monument, der terapeutisk samler følelsestrømmene og giver de efterladte et forum for at udtrykke deres sorg. AIDS-quilt'en var et emotionelt initiativ til at synliggøre et traume, som samfundet ellers helst ville skjule. Og medierne har da også kun tøvende nærmet sig emnet.

Edderkoppekvindens håndtryk

Tv-filmen, der genremæssigt har specialiseret sig i, med effektiv didaktik, at vise alvorlige sygdomme og sociale dårligdommes effekt på den gode gennemsnitlige amerikanske *Upper middle class* kærnefamilie, kom fint timet i november 1985 (godt en måned efter Rock Hudsons død, som betød et medie-gennembrud for epidemien) med den eksemplariske AIDS-*case history, An Early Frost* (NBC). Det er en velpoleret fiktionshistorie om en ung succesrig Chicago-advokat, der efter et par års lykkeligt parforhold med en ven, der er antikvitetshandler (hvad ellers?), får stillet diagnosen AIDS. Forældrene og en gift søster bor i en anden by, og da han kommer hjem og fortæller nyheden, er det ikke kun et chock, at han er syg, men nok så meget at han er gay. Filmen, der blev højt prist ved sin fremkomst (14 Emmy Award nomineringer), satte alle kræfter ind på at gøre det hele så smagfuldt og taktfuldt som overhovedet muligt. Filmen tager sig nok af pædagogiske problemer som folks irrationelle berøringsangst over for patienten, men det hele foregår i en atmosfære af den smukkeste følsomhed fra alle parter. Det er ikke dødens hæslighed og sygdommens gru, der fokuseres på, tværtimod er vores hovedperson ~ i modsætning til andre sortplettede AIDS-patienter, som vi ser ~ blot lidt bleg, men ellers bestandig sit eget fornemme, sensitive selv. Titlen går på de smukke roser i moderens have, de holder sig fint, hvis bare ikke den tidlige nattefrost sætter ind...

Sådan blev det grumme budskab forsigtigt lirket ind i den amerikanske bevidsthed, hjulpet af Gena Rowlands og Ben Gazzaras diskrete spil. Der var intet 'Rage, rage against the dying of the light', men et bevæget 'I Love You' til far og mor, mens taxa'en kører afsted til den sidste afgang. Den næste AIDS-film, *As Is* (1986), baseret på William M. Hoffmans skuespil, var mere skræmmende, men var som *made for cable* tv-film mindre udbredt.

AIDS-temaet var allerede i 1983 brugt i serien *St. Elsewhere*, en hospitalføljeton. Siden dukker det op i serier som *L.A. Law, Designing Women* og *Cagney and Lacey*, og fra 1987 også i *soap operas* som *The Young and the Restless* (CBS), *All My Children* (ABC), *Another World* (NBC). Her var det i alle tilfældene kvinder, der blev ramt, selv om kvinderne kun udgør 8% af de registrerede tilfælde, og endda på utypiske måder (prostitution, blodtransfusion). Cindy i *All My Children* er blevet smittet af narkoman ex-mand, alligevel gifter hun sig med en anden. Selv om forfattere/network mener at bruge soap'en til at udbrede oplysninger og bekæmpe myter og fordomme om sygdomme, fremstår sygdommen her tydeligt som en straf for promiskuitet, altså som kvinde-undertrykkende. Og det harmonerer for så vidt godt med den generelle anti-realisme, som præger tv-fiktionens behandling af seksualitet.

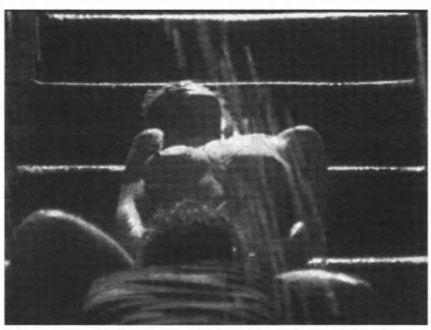
Hollywood har som arbejdsplads været særlig påvirket af epidemien. Hudsons case fremstod som en manende advarsel, og det førte umiddelbart til en uunderbygget frygt hos kvindelige skuespillere for at kysse deres mandlige kolleger, en tendens der truede med at angribe en af Hollywood-industriens helligste ikoner og ~ som en satirisk tegning foreslår ~ forvandle *The Kiss of the Spiderwoman* til 'The Handshake of the Spiderwoman'. Der blev i 1988 holdt en stor velgørenhedsgallafest i Hollywood til støtte for AIDS-forskningen, stjerner som Morgan Fairchild, Joan Rivers og Elizabeth Taylor har engageret sig i sagen. Men samtidig oplever industriens ganske talrige homoseksuelle en voksende isolation og udelukkelse, der igen skaber forstillelse.

Fra 50'ernes gæring over 60'ernes revolution og 70'ernes frigørelse er man i AIDS-epoken nået til post-promiskuitetens USA. Uanset, at befolkningen ikke reagerer særlig påfaldende på den nye situation, så er der kommet en ny frygt ind i seksualiteten. Hvor man tidligere havde den uønskede graviditet og eventuel en ubehagelig kønssygdom som det skræmmende aspekt ved sex, så er det nu døden, slet og ret. Kulturelt betyder det, at seksualiteten, efter i et par årtier at have været befriet fra nogle af de mytologiserende tabuer der har omgæret den, atter får status som et dæmonisk fænomen: Favntaget med den elskede kan være et favntag med døden ~ som maleriets gamle mestre fremstillede det. Men det er mindre end Liebestod, der truer de unge elskende, end en sex-død, og, som den britiske digter Richard Aldington så sarkastisk spurgte allerede i 20'erne: 'Who would die for sex?'

Den nøgne bølge

Den nye epidemiske situation kommer samtidig med at kunsten og medierne oplever en ny bølge af seksuel tematik i den kunstneriske film, i Europa film som Godards *Prénom: Carmen* (1983), Ferreris *Tales of Ordinary Madness* (1983), Beineix' *Betty Blue* (1986), Bellocchios *Diabolo in corpere* (1986) og Tanners *Une flamme dans mon coeur* (1987), film som markerer en usvækket fascination over for (især kvindelig) nøgenhed og seksualiteten som en inte-

Den seksuelle reflektion: Lena Olin og Derek de Lint i The Unbearable Lightness of Being. Herunder ~ Yuppiesex: Kim Basinger og Mickey Rourke i 9½ Weeks.



Mary Elizabeth Mastrantonio i trusser og åben skjorte i *The Color of Money* (1986). Men det rigtige gennembrud kom med Adrian Lynes *9½ Weeks*

greret og aktivt udøvet side af personkarakteristikken.

I amerikansk film florerer de vovede scener, typisk centreret om en sexet, mere eller mindre afklædt ung kvinde i erotisk kontekst: Valerie Kaprisky i badet i McBrides *Breathless*-remake (1983), Rachel Ward i hed mexikansk siesta i *Against All Odds* (1984), Kathleen Turner som idealiseret luder a la *Belle de Jour* i Ken Russells *Crimes of Passion* (1984), Kelly McGillis' som sensuel Amish-enke der blotter sine bryster i *Witness* (1985), en indladende

(1986), Spike Lees *She's Gotta Have It* (1986), Rafelsons *The Black Window* (1986), David Lynch' *Blue Velvet* (1986), Donaldsons *No Way Out* (1987), McBrides *The Big Easy* (1987), Ridley Scotts *Someone to Watch Over Me* (1987), Parkers *Angel Heart* (1987), Adrian Lynes *Fatal Attraction* (1987), Norman Mailers *Tough Guys Don't Dance* (1987), Philip Kaufmans *The Unbearable Lightness of Being* (1988).

Det er film, som på en måde der er ny for amerikansk film, tillader sig ikke bare en påfaldende realisme i seksualitetsskildringen, men også direkte at gøre seksualiteten til hovedtema. *9½ Weeks* var den indledende, symptomatiske publikumssucces, der bød på et stuerent indblik i seksuelle variationer: Anonymitet som seksuelt pirrende rollespil, små perversioner (bind for øjnene og ned på alle fire) og julelege (mad plus samleje kombineret som ét oralt orgie, sex på uortodokse lokaliteter, en flirt med *swinging*), der dog alt sammen ikke er langtidsholdbart. Kortvarigheden, som titlen tematiserer, er den essentielle 'postmoderne' omstændighed, selv om filmen måske også kan ses som et bud på et updating af det romantisk-vemodige kærlighedsdrama à la *Brief Encounter.* Vi er blandt de smukke og smarte ~ de to repræsenterer hver sin *yuppie*-verden af symptomatisk foranderlige værdier: kunstgallerierne, børsen, og dertil placeret i *fast lane*-livsformens hovedcenter, New York City. Scenen, hvor elskovsparret i effektfuldt modlys har eksalteret stående samleje under nedløbsvandet i slumgyden var en soft fokuseret vision af seksualitetens muligheder, sådan som de åbenbarede sig i dagdrømmene hos vesterlandets borgerskab i den post-

promiskuøse og post-feministiske æra. Det var damefilmens symptomatiske møde og forening med seksualitetens sidste postmoderne tango midtvejs mellem Wall Street og SoHo.

De nye sex-film omfattede traditionelle action-film som *No Way Out, The Big Easy* og *Someone to Watch over Me*, hvor seksualiteten er et dynamisk element i handlingen. Der er allegorisk prægede fortællinger som *Angel Heart, Black Widow* og *Blue Velvet*, som søger ind mod en symbolsk udforskning af det seksuelle. Og der er mere realistisk/psykologiske dramaer af seksuel karakter som *9½ Weeks, Fatal Attraction* og *The Unbearable Lightness of Being*, hvor et eller flere seksuelle forhold direkte udgør handlingen. Al denne forholdsvis eksplicitte sex i filmene førte i efteråret 1990 til indførelsen af et nyt censur-prædikat, NC-17 *(No Children under 17 allowed)*, som bruges mod 'stærke' kunstneriske film (den første var Kaufmans *Henry & June*, om Anaïs Nins forhold til Mr & Mrs Henry Miller), således at *X-Rating* alene bruges ved pornofilm.

Uden om denne ny *main stream* seksualitet i amerikansk film kredser Spielberg med sine eventyr fra et præ-seksuelt barnlighedsunivers *(E.T., Empire of the Sun)* og Woody Allen med sine bittersøde komedier fra et så at sige post-seksuelt voksenunivers *(Hannah and Her Sisters, September)*.

Tv-mediets forhold til seksualiteten er præget af de generelle krav om taktfuld omgang med kontroversialitet, som stort set behersker network tv og også det meste lokal-tv, der må følge normerne for *family viewing time*, men her er accepten af seksuelle motiver blevet større. Kun *cable/pay tv* kan tillade sig mere eksklusive og udfordrende synspunkter, og det er også her der kan forekomme *cable*-producerede tv-film med nøgenhed og seksuelle temaer samt direkte sexologiske programmer, og der er cable-kanaler som The Playboy Channel og The Pleasure Channel, der direkte specialiserer sig i erotisk underholdning (omend 'uredigeret' *hard-core* porno normalt ikke forekommer for ikke direkte at udfordre den *cable*-bestemmelse, der forbyder udsendelse af obskønt materiale) og det uartige New York'ske cable-show, *Midnight Blue*. Tv-bladet Tv Guide angiver i sin omtale af cable-kanalernes udbud af spillefilm alt hvad sarte moralister traditionelt skal frygte: *Strong language, sexual situations, nudity*. Network-kanalernes spillefilm-visninger ledsages ikke af sådanne advarsler, for her vil det anstødelige i vidt omfang være fjernet.

'Romantisk' seksualitet er hovedingrediensen i *soaps (daytime soaps)*, der helt dominerer timerne midt på tv-hverdagen, og de dramatiske *serials* (oftest kaldet *prime time soaps)* ~ serier som *Dallas* ~ som sendes i aftentimerne, typisk på én eller to ugentlige aftener pr. network. Men også tv-film og mini-serier dyrker i stigende grad seksualiteten som seermadding, typiske nylige eksempler er *Favorite Son* (seksuelle variationer i Washington, D.C., 1988), *Ladykillers* (mord på en mandlig stripper, 1988) og *Full Exposure: The Sex Tape Scandal* (mord på en callgirl, 1989), Organisationen *Planned Parenthood Federation of America Inc.* offentliggjorde i 1988 en undersøgelse, ifølge hvilken der i en network-tv-sæson forekommer 65.000 referencer til sex, d.v.s. 27 i timen, eller 14.000 pr. seer/sæson (en anden undersøgelse fandt 10,9 *sexual behaviors*, fysisk, verbalt, pr. time i prime time tv). Organisationen fandt, at sex her stort set fremstilles uden en afbalancering over for ansvar og risiko, det er ren lyst/romantik, hvilket kan holdes op mod det faktum, at der er 12 millioner sex-aktive teenagers i USA, af hvilke de 2/3 ikke bruger prævention, hvilket igen resulterer i én million teenage-graviditeter om året.

Der er en didaktisk, folkeopdragende tradition i tv-fiktionen, hvor problemerne kan drøftes, som *An Early Frost* var et eksempel på. *That Certain Summer* (1972) gav den første afdæmoniserede fremstilling af homoseksualitet på network tv, og i den vellykkede *Something About Amelia* (1984) fik et amerikansk massepublikum den første præsentation af emnet incest. Men ellers fastholder amerikansk tv-fiktion urealistiske seksualitetsopfattelser hos publikum ved at insistere på et bestemt konventionaliseret system af stereotyper for seksuel adfærd, kønsrolle og kønsidentitet. Generelt søger mediet ikke analyse, men lyst.

Det er også i den tendens, man kan forstå den nye tv/videogenre, der bryder igennem og etablerer sig i 80'erne, musikvideoen (rock video), som endda får sin egen tv-kanal (kabelstationen MTV, der oprettes i 1981) foruden udbredelse på andre kanaler og som salgsvideoer. Musikvideoen er et billedforløb (typisk af længde som et *loop!)*, der ledsager/viser udførelsen af et populærmusikalsk vokal/instrumentalnummer. Det har ofte karakter af en erotisk montage. Musikken og udøvelsen tager form af en seksuel handling. Den pulserende, *commercial*-agtige klippehastighed præsenterer, i varieret dressing, den unge feminine kvinde, den yngre maskuline mand, i seksualiseret kropssprog, som ikke får for lidt i musikvideoer med Cher og Madonna.

I litteraturen er der seksuel depression ~ kombineret med traditionel skildring af fordærvet ungdom ~ i en så trendy tidsroman som Bret Easton Ellis' 'Less Than Zero' (1986); der er seksuel sædekomedie hos Tama Janowitz ('Slaves of New York', 1986) og Tom Wolfe ('The Bonfire of the Vanities', 1987); men især er der en særlig postmoderne leg med pornografien som ironisk reference, sådan som den genopdagede Georges Bataille havde gjort i sin eksperimentale 'Historie de l'oeil' fra 1928. Det dukker op hos Robert Coover i 'Spanking the Maid' (1982) og 'A Night At the Movies' (1987), hvor *Casablanca* genfortælles som pornoroman, hos John Hawkes i 'Virginie' (1983), og især i Kathy Ackers prosa, bøger som 'Blood and Guts in High School' (1978-83), 'Don Quixote' (1986) og 'Empire of the Senseless' (1988), fragmentaristiske parodier der blander skabeloner fra litterære klassikere med demonstrativt obskøne fremstillinger.

Lystbilleder

Det er den samme provokerende sammenstilling af det høje og det lave, som præger seksualitets-fremstillingen i den nye billedkunst. David Salle vakte i 80'erne opsigt med sine approprierede malerier, hvor han sammenmalede elementer, der var lånt fra alle hjørner af billedhistorien, fra kunsthistoriske klassikere til moderne trivialmedier. Ikke mindst har han hentet materiale i pornografien; en lang række af hans malerier og akvareller bearbejder lån fra den kommercielle *(soft core)*-pornografi. Billederne har ofte karakter af en æggende rebus, hvor de disparate elementer står i et enigmatisk-dialektisk forhold til hinanden: en arm fra Géricault, et ansigt fra Velazquez, en poppelallé fra en gammel hollænder, dertil ornamenter og mønstre og så de nøgne kvinder, ofte i grisaille-teknik, der understreger det kolde, lukkede over disse seksualitets-marionetter som apatisk tilbyder deres seksuelle vare. Salle arbejder ofte med en lagteknik, hvor motiverne er malet oven på hinanden, billedlag som må aflæses skiftevis (undertiden med et vist besvær). Akvarellerne har ofte et lag, der i skitserede linier markerer ansigter, personer i situationer hentet fra et mandligt hverdagsliv, og derunder et flade-malet lag forestillende en nøgen kvinde i pornografisk positur ~ således, at man f. eks. ser monokrone tegninger af motorcyklister, bi-

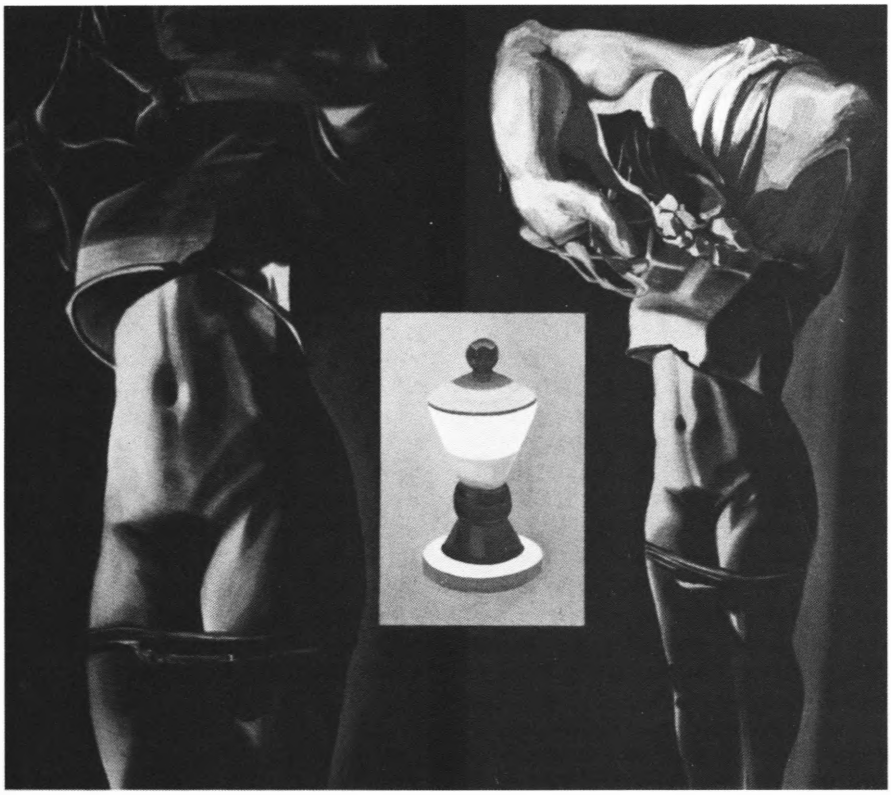
lister, bargæster, soldater i fikserbilleder henover farvefremstillinger af kvinder som fremviser deres køn i mere eller mindre udfordrende stillinger. 'Manden' ses normalt ikke i softcore-blade og girlie magazines, hvorfra Salle henter sit materiale (han var en kort tid layout'er på bladet Stag); han er fraværende, for så vidt som hans plads er læserens 'plads'.

Salles billeder kan opfattes som et satirisk farvet udsagn om seksualitetens nærvær, en lidt facilt freudiansk påmindelse, men måske især en provokation overfor kunstinstitutionen: banal billedpornografi, kørt gennem finkulturel behandling, får pludselig hele den institutionelle behandling, med galleri-udstilling, katalogisering, kritik og analyse i presse og tidsskrifter, købes af museer og sendes ud i verden, subventioneret af Lufthansa!

Salle har selv peget på Douglas Sirk som en af sine store inspirationskilder (og det er ikke mindst denne fælles fascination, der giver hans værk et vist slægtskab med Fassbinders). Og man kan se hans billeder som en demaskerende tydning af den seksualitet, som Sirk i sine damefilmmelodramaer fra 50'erne måtte indskrive eufemistisk i en glamourøst-sensuel æstetik. Under de hollywood'ske lag af *Technicolor*'eret overflade-maling afdækker han det oprindelige motiv, kønnet: det er som om han fjerner Rock Hudson og Jane Wyman, kameraets suveræne volter gennem et perfekt kontrolleret univers, melodramaets skæbnepuslespil og underst finder et anonymt foto af en nøgen kvinde med spredte ben.

Lystfortællinger: Eric Fischls Birth of Love (Second version), 1987, Louisiana.

Den fragmenterede lyst: David Salles Géricault's Arm, 1985.



Hos den jævnaldrende Eric Fischl er det filmiske endnu mere evident, hans malerier, som har haft stor kritisk og kommerciel succes siden begyndelsen af 80'erne, fokuserer på (seksual)livet hos middelklassens velhavere, formet som et narrativt projekt, hvor beskueren så at sige inddrages i en meddigtende rolle, intrigeret af billederne dragende situationer, der netop med deres gådefuldhed unddrager sig det anekdotiske og illustrative, men i stedet fremstår som kondenserede glimt af den store film om amerikanske liv, som amerikanerne bærer i sig som en kollektiv vision: Villakvarterernes freudianske have lokket med syndefald og *Bar-B-Q*, som skueplads for seksualitetens både umærkelige, lokkende og pinagtige tilstedeværelse i livsaldrenes roller.

Scenerierne er præget af hjemmeliv og fritid, det er haven, motelrummet, med tv-apparatet og video-kameraet, det er solbadning, leg, skænderier, *work-out*, kropslighed og hygiejne der vises, selv om det kun undtagelsesvis tematiseres direkte er det overordnede emne sex. Det er en stor narrativt sammenhængende billedroman om familierelationer, om *couples* af forskellige sammensætninger, søstre, brødre, far og søn, far og datter, mor og søn. Mest påtrængende er det en beretning om en drengs 'Growing Up in the Company

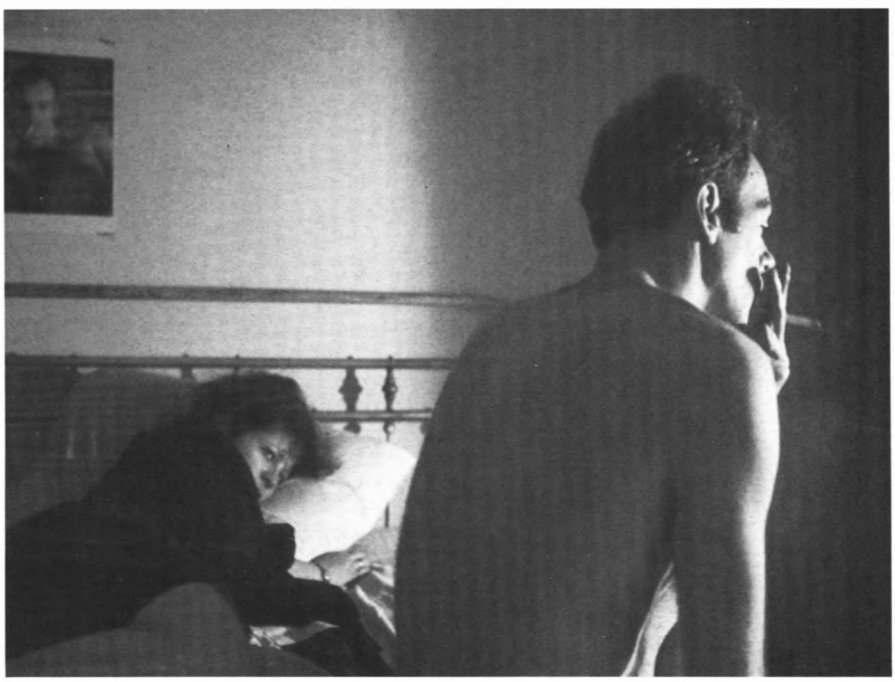
of Women', om opdagelsen af seksualiteten – som i gennembrudsværkerne 'Sleepwalker' med den onanerende dreng og 'Bad Boy' hvor drengen kigger på den nøgne kvinde – og også om indvielsen til seksualiteten enten direkte som i 'First Sex', hvor drengene efter tur skal have samleje med en moden kvinde, eller allegorisk som i 'Birth of Love' (1987, Louisiana), hvor kvinden stiger op af den gamle Ford som en Venus-guddom, en erotiseret Pinocchio-fe, i den natlige gade, hvor børnene leger.

Fischls anti-modernistiske billeder (der i de senere år ofte er multi-lærreder af filmisk montage-effekt) betyder en genkomst for det narrative maleri i USA, hvor han står for etableringen af en ny, men også traditionsbaseret billedkunst. Hans personer er omgivet med varme og psykologisk sympati, men vi skal selv ud af dette rige materiale skabe vores egen fortælling om den amerikanske familie i drifternes paradis, og vi tvinges til at tolke de enigmatiske scener ud fra vores egne værste mistanker, som psykologiske tekstbilleder og fikserbilleder der afslører os selv. I den sammenhæng kan man også tolke de angreb, som fra tid til anden er blevet rettet mod både Salle og Fischl fra feministisk hold, som mener at finde misogyne træk – hos Salle i den kolde, fremmedgjorte fremvisning af pornografiens dukker, hos Fischl i den påtrængende skildring af kvinder (og mænd) som synes underlagt seksualiteten, apatisk og modstandsløst (som blandt andet i 'Master Bedroom', hvor en næsten nøgen kvinde sidder på den store seng med sin hund og ser frem mod en person udenfor billedrummet).

Et beslægtet værk, der tilsvarende kan læses som et epos om seksualitetens herredømme, er Nan Goldins samkomponerede fotoserie 'The Ballad of Sexual Dependency' (1986, findes i versioner som udstilling, som dia-show og som bog), en løst komponeret 'roman' med nærgående autobiografiske islæt: en billedserie af tilsyneladende tilfældige enkeltbilleder af amatørisk udseende (uskarphed, 'vilkårig' beskæring), skabt over en årrække (1976-85), forestillende Nan Goldin selv og hendes elskere og venner, typisk i meget intime situationer. En stor del af billederne viser nøgenhed, mere eller mindre eksplicit seksuelle situationer, lokaliterne er typisk soveværelser og badeværelser. Men gennem den litterære organisering – sammenstillingen som en helhed med fælles titel, forord, mellem-titler, enkelt-titler – får de tilfældige snap shots karakter af et samlet værk, et bittersødt panorama af tilværelsens ulidelige seksualisering, således at konceptet hæver det yderst private til et alment statement, og den tekniske slethed til et æstetisk statement rettet mod den skønne kunst og den perfektible lækkerhed, som er så allestedsnærværende i det kommercielle fotografi. 'Historien' handler om kødelig lyst og ensomhed. Der er elskende par, men flere fremmedgjorte som titlerne fortæller om: 'Bobby masturbating', 'Brian with his head in his hands'. Og 'Nan and Brian in bed' er ikke en skildring af lidenskab, men er en scene af post-coital tristesse: den påklædte kvinde på sengen ser søgende hen på manden, der sidder nøgen på sengekanten og ryger en cigaret, mens han utilnærmelig ser frem for sig. Det er også en ballade, hvor AIDS-dødedansen har holdt sit indtog: Spraymalet på en dør i New York City finder hun to skeletter der elsker.

Over for disse kærligheds-epos'er kan man sætte en tredie serie, der kan ses som en lige så symptomatisk manifestation af seksualiteten i AIDS-epoken, indskrevet i en lignende seminarrativ sammenhæng: Andrew Wyeths såkaldte 'Helga Pictures', 240 billeder i tempera, *dry brush*, akvarel og blyantstegning, udført i årene 1970-85. Wyeth, der har en omstridt position i amerikansk kunst, dyrket af et stort publikum, men i stigende grad afvist af kritikken, der ser ham som en anakronistisk regional klassicist, opnåede en mediesensation med 'afsløringen' i 1986 af de hemmeligholdte billeder, hvis model er en tysk nabo. Der blev talt om, at ikke engang Wyeths kone kendte dem, og at de var vidnesbyrd om et forhold mellem maler og model. Hermed var der banet vej for en succesrig bogudgivelse og en sensationelt velbesøgt udstillingsturné, begyndende på selveste National Gallery of Art i Washington, D.C. Efter at malerierne på et par år således havde opnået enestående berømmelse, kunne ejeren sælge dem igen i 1989 med betydelig gevinst.

Sensationen lå utvivlsomt nok så meget i den omstændighed, at det drejer sig om stærkt erotisk farvet kunst. Halvdelen af billederne er nøgenstudier. Ofte synes den udstrakte kvindekrop at svæve i en drømmetilstand af erotisk slummer, altid alene, men observeret med en *bad boy's* blik, hvilket ikke engang den minutiøse 'objektive' naturalisme kan tilsløre. Billeder som 'Black Velvet', 'Nude 71', 'Barracoon', 'Day Dream' og 'Overflow' med mange studier er sådanne næsten voyeuristiske blik på den hvilende kvinde, der igen blev nidstirret af det fascinerende publikum, der søgte at afgøre karakteren af forholdet mellem Andrew og Helga. Men selv om den nyfigne offentlighed ikke fik de ønskede svar, var det klart, at 'Helga Pictures' var en affære med kunsten og med kapitalen, om ikke med kvinden: *Safe sex* for et bekymret, men ikke derfor mindre lystent borgerskab. Sex helt uden *penetration*.



Seksuel desillusion: Nan Goldins 'Nan and Brian in bed, New York 1983' fra The Ballad of Sexual Dependency, 1986.

Syndens løn

Man kan måske se den nye sensualitet, som i 80'erne markerer sig i amerikansk film (og som skuespillere som Kim Bassinger, Mickey Rouke, Richard Gere, Teresa Russell, Isabella Rossellini, Lena Olin lægger krop til) som symptom på AIDS-situationens forandringer. Man kan i den nye kultur se tendenser til en forøget voyeurisme, en safe-sex kultur af 'sex without the passage of bodily fluids' (Kroker). Filmen skal ikke mere afspejle samfundets seksualitet, ikke lokke med indsigt, men vise det tabte 'paradis' med al den forbudte og fordrærvede frugt, som man tidligere så ubekymret kunne spise af. Og mediernes sex er jo den sikreste sex, der findes, i hvert fald for publikum.

En ny overlevelsesstrategi, en ny tilpasningsevne markerer sig. Det er betegnende, at kondomet i denne epoke har holdt sit indtog i pornofilmen, omend kun hos et 'miljøbevidst' selskab som Femme Productions, der direkte annoncerer med, at det 'utilizes safe sex techniques except where the talent are real life lovers'. Som helhed er pornofilmen ellers blevet farlig for de medvirkende, og da John Holmes, der havde medvirket i hundredvis af pornofilm, i 1988 døde af AIDS måtte det bekymre hele industrien. I de nye *bestselling* bøger om etikette og gode manerer, som har oplevet en markant opblomstring, er der nu rådgivning om 'how to raise the issue of safe sex with that new someone in your life', for AIDS eller ikke AIDS, *the show must go on*. Men moralens vogtere står på vagt: Vanessa Williams, der var blevet hyldet som den første sorte Miss America i 1984, måtte aflevere kronen, da *girlie* magasinet Penthouse bragte nøgen-fotos af hende. Den store skønhedskonkurrence tåler ingen slinger i valsen, i sig selv et gradiost mediebillede på *safe sex*. Og til stadighed forekommer der tilfælde af censurrestriktioner (i traditionen fra den såkaldte Monkey Trial i Tennessee 1925, hvor en skolelærer blev dømt for at undervise i Darwins evolutionslære), rettet mod især skolebibliotekernes beholdninger af 'usædelige' bøger som 'Huckleberry Finn' og 'The Catcher in the Rye'.

Et regeringsinitiativ til igen at få fabrikeret en betænkning om pornografien resulterede i den såkaldte *Attorney General's Commission on Pornography: Final Report*, også kendt som Meeserapporten af juli 1986, og det viste sig, ikke overraskende, at Reagan-administrationen, bedre end Nixon-administrationen 16 år tidligere, havde forstået at få frembragt en konklusion, den kunne leve med. Det store værk, som vakte opsigt ved sin viderebefordring af det studerede pornografiske materiale (så at sige som en utilsigtet illustration af, at nissen altid flytter med), gav nyt incitament til advarsler, restriktioner og formynderi. I 1989 vakte det stor opmærksomhed, da en stor gruppe senatorer med opbakning i religiøse grupper angreb to kunstnere, hvis værker blev udstillet med støtte fra National Endowment of the Arts, for blasfemi og obskønitet. Fotografen Robert Mapplethorpe, der var død af AIDS i foråret 1989, skulle mindes med en retrospektiv udstilling i The Corcoran Gallery i Washington, D.C., men da aktionen truede med at involverede institutioner i en fem-årsperiode skulle nægtes støtte, valgte ledelsen at aflyse udstillingen af Mapplethorpes æstetisk udsøgte homoerotiske fotografier, en beslutning som blev mødt med protester i kunstverdnen, og som i 1990 førte til nye kontroverser dels i forbindelse med en ny Mapplethorpe-udstilling i Cincinnati, dels i forbindelse med initiativer til at stække National Endowments of the Arts-støttede kunstneres ytringsfrihed. Bag den politiske gruppe står den republikanske senator Jesse Helms og fundamentalistiske grupper som også var aktive i sommeren 1988 for at få Scorseses *The Last Temptation of Christ* standset på grund af det seksuelle indhold (Kristus fantaserer over en jordisk livslykke med en kødelig Maria Magdalene), på samme måde er også andre kunstværker – blandt andet et Fischl-maleri – blevet angrebet. Som denne kunstkritik har manifesteret sig, er det påfaldende, at det typisk enten er ultra-konservative eller feministiske grupper, der tager initiativet. Og samtidig 'rystes' samfundet af mediernes kun alt for villige historier om seksualitetens ødelæggelse ravage på troens og magtens tinder: Jim Bakker, Jimmy Swaggart, Gary Hart.

Hollywoods snuff-film

Syndens løn er døden, hedder det hos Paulus, hvor det at synde blandt andet forstås som at lyde legemets lyster (jf. Romerbrevet VI, 12 & 23). Denne moralske fordømmelse af seksualiteten som ikke blot syndig, men også dødelig, har altid haft en vis genklang i amerikansk kultur – amerikansk litteraturs første store behandling af syndig seksualitet, Hawthornes 'The Scarlet Letter' fra 1850, slutter med at den syndefulde præst omsider tilstår sin brøde og udånder. Men det tematiseres særlig påfaldende i en håndfuld film fra årene op til og omkring AIDS-epidemiens mediegennembrud.

Richard Brooks' *Looking for Mr. Goodbar* (1977), baseret på Judith Rossners roman (der byggede på en autentisk sag), var den første *main stream*

Kvinde på kødmarkedet: Diane Keaton byder sig til i Looking for Mr. Goodbar.

Nedstigning til drifternes underverden: George C. Scott leder efter sin datter i Hardcore.

film, der forholdsvis eksplicit fokuserede på syndigheden med kvinden som point of view-person. Historien om den unge Theresa, af pæn familie og med et job som døvstummelærer i New York, var et kig ind i seksualiteten som dæmonisk afgrund: Barndomstraumer (polio, katolicisme, fanatisk far) driver hende ud i seksualitetens afgrunde. Hvor den 'uartige' søster ~ som dyrker *swinging* og andre amoraliteter med overklassevenner ~ flyder ovenpå, så er Theresa med sin artighed dømt til at tage springet ned i de mørke regioner, og det hjælper ikke, at hun angivelig kun søger den kontante vare ~ 'Don't love me, just... make love!', er hendes anvisning til en boyfriend der prøver at lægge følelser i ~ og netop derfor må det gå så galt. Hun må finde sig et usselt værelse i et *sleazy downtown* kvarter, frekventere skumle barer, sex med fremmede og narko, indtil det ender med, at en impotent *male chauvinist* myrder hende under stroboskoplampens blinklys. Hun har dyrket mænd og sex som var det chokolade (deraf titlen, der hentyder til en populær chokoladestang), og så kan det ikke ende på anden måde.

Det var alvorlig filmkunst med seriøse skuespillere, og samtidig var der bare bryster og uanfægtet brug af ord som *fuck, cunt,* og *kiss my ass... I just did!!* Single-lærerinden på natbarernes kødmarked er ved at dø af grin over, at den 'pæne' boyfriend, der viser sig at være biseksuel *crossdresser,* vil bruge kondom: Siden var det ikke noget at grine af!

Paul Schrader skrev og instruerede *Hardcore* (1979), hvor centralpersonen, George C. Scott som calvinistisk fader, drager fra Grand Rapids i dybets sneknugede Michigan til syndens solrige Californien, for at finde sin forsvundne datter, der, som det skal vise sig, af egen fri vilje har forkastet det strenge kristelige midtvest-miljø til fordel for den californiske pornobranches bærme. Ikke Candys pikareske rejse hjem til Daddy, som i Terry Southern & Mason Hoffenbergs berømte pornoroman 'Candy' (1955), men Daddys jagt på den besudlede uskyld, som han til sidst forenes med i en slutning der minder om John Waynes 'Let's go home, Debbie' i Fords *The Searchers.* Det er et korstog mod synden à la Travis' i *Taxi Driver,* som Schrader skrev (ligesom han også i *An American Gigolo* og *Mishima* endnu en gang kredser om synden og den besudlede renhed på samme måde som tungen søger tilbage til den smertende tand). Filmen giver næppe noget videre realistisk billede af branchen ~ pornoinstruktøren er en ung UCLA-student, og hovedskurken Ratan er tegnet som diabolsk umenneske: han medvirker selv i en såkaldt *snuff film,* hvor han sex-myrder for åbent kamera: Det koster $ 100 at se strimlen. Man finder en lignende reference i en af de trendskabende romaner om depraveret ungdom, Bret Ellis Eastons 'Less than Zero' (1985): 'I think it's real too', mener den unge mand. 'I mean, like, how can you fake a castration? They cut the balls off that guy real slowly. You can't fake that'.

Denne uhyggelige sammenkobling af sex og død er en vedholdende pornolegende, efter alt at dømme en ren fiktion, men selve mytens standhaftighed peger på en dragning mod seksualitetens dæmonisering. I en vis forstand laves der også *snuff* film i Hollywood.

Temaet genfindes i en anden af de store, uforsonligt moraliserende historier om seksualitetens morbiditet som ikke bare er orgasmens 'lille død': Bob Fosses *Star 80* (1983) fortæller dokudramatisk historien om Vancouverpigen Dorothy Stratten, som blev 'opdaget' af en svindlerisk småalfons, Paul Snyder, der fik hende afsat som Playboy-pige. Hun blev inviteret til Los Angeles og syntes på tærsklen til en lovende kariere som starlet/star, og var blevet gift med og skilt fra Snyder, da den forbitrede ex-mand, der havde mistet sit pas til stjerne-sfærerne, myrdede hende. Filmen, der bygger på Teresa Carpenters reportage, viser den seksuelt attraktive kvinde ~ et Playboy-ideal ~ som offer for tre, eller rettere fire, udbyttere: Først kom den vulgære *smalltimer* Snyder, så var det smudskongen Hefner, endelig var det den kultiverede Peter Bogdanovich der fandt sin stjerne. Men sidst i rækken kommer naturligvis også Fosse, der finder sin martyr, den hedonistiske mandlige seksualitets uskyldsrene martyr. Filmen fokuserer skarpest på den farlige, psykopatiske Snyder, men den beske pointe er, at alle for så vidt, hver på deres måde, udnytter hende. Mariel Hemingway ofrede sig også for det seksuelle idealbillede ~ for *sin* 'Snyder'? ~ og fik *breast implants* for at kunne illudere i rollen. Selv den uskyldigste må indstille sig på, at seksualiteten er en dødssynd.

Blåt og sort fløjl

Denne dæmonisering synes at intensiveres i AIDS-epokens kunst. Både i film, tv, litteratur, billedkunst, fotografi og reklame.

I de nye, seksuelt fokuserede film er det et underliggende budskab, at sex ~ og især glubende seksuel appetit ~ fører til døden, det er en dæmonisk kraft, mandens inderste destruktive energi ~ som i *Hardcore, Star 80,* men også hidrørende fra kvinden (jf. det misogyne træk i film noir, der genoplives i en pastiche som Kasdans *Body Heat,* 1981). I Rafelsons *The Postman Always Rings Twice* ophidses kvinden af mordet på manden til at invitere elskeren til *steamy* sex, midt på ulykkesstedet. Et af de budskaber, der mere eller mindre

eksplicit formuleres, er, at de mest lidenskabelige kvinder er de mest disponerede for en brat død. I Paul Mazurskys *Enemies* (1989) ender den sensuelle elskerinde, der har overlevet den nazistiske jødeudryddelse, med at begå selvmord: Al den hektiske sveddryppende kropslighed er til syvende og sidst kun et falsk livstegn. I *No Way Out*, hvis spionintrige om en russisk plantet muldvarp-agent i selveste Pentagon sættes i bevægelse af den kvindelige hovedpersons aggressive seksualitet, er det fortællingens præmis, at et sådant seksuelt initiativ hos en kvinde nødvendigvis må føre til døden. I *The Black Widow* møder mændene den ideelle kvinde, 'too good to be true' mener den ene, og det holder da også stik for så vidt som hun, lige som den ædderkop der har givet filmen titlen, har gjort det til en vane at myrde manden efter parringen.

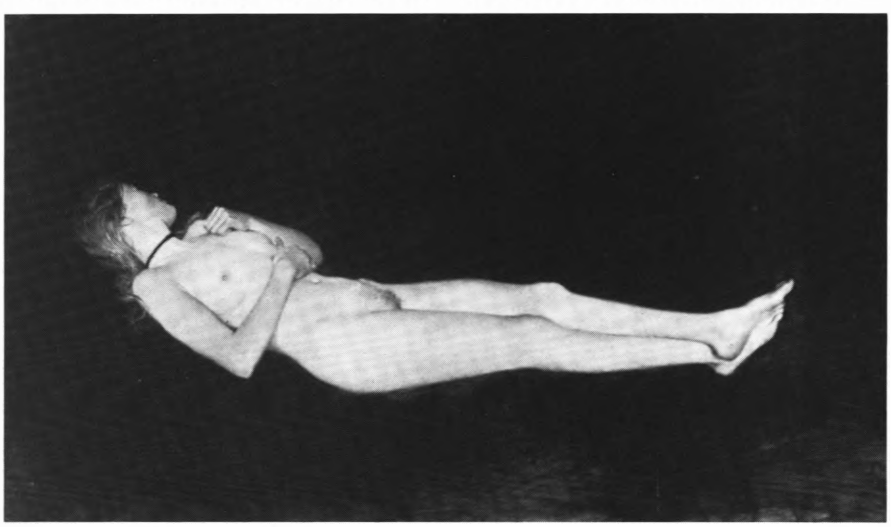
Adrian Lynes *Fatal Attraction* havde påfaldende ligheder med Clint Eastwoods *Play Misty For Me* og en glemt thriller, *The Naked Edge*, men dens kup var at formulere så at sige den basale skræmmehistorie for AIDS-alderens bekymrede *swingers*, der her yderst effektfuldt fik demonstreret, at *one night stand*-promiskuteten, personificeret af den tilfældige kvinde som familiefaderen har sit fatale møde med, er sammenlignelig med at slippe en morder løs i sit eget hjem. Igen er det betegnende, at mandens berusende seksuelle oplevelse med en seksuelt initiativtagende kvinde (der byder på fellatio i elevatoren, etc.) viser sig at være dødsensfarlig, for sådanne kvinder kan umuligt være helt velforvarede: I sidste instans er kvindens seksualdrift en slags vanvid, fortæller filmen. Glenn Close med køkkenkniv i hånden og mord/sex-lysten lysende ud af øjnene, mens hun attakerer hustruen hvis plads hun vil erobre, var en god reklame for det 'Just Say No', som var hr. og fru Reagans bidrag til en løsning på tidens moralske dårligdom. Den morderiske elskerinde, der er en så *dangerous liaison*, hedder Alex, og det dobbeltkønnede navn antyder, at hun ikke er en virkelig kvinde: manden er ikke i stand til at bekæmpe hende, det er som om hun har kastet en seksualitetens fortryllelse over ham, så hverken kvælning eller drukning fører til døden. Først da hustruen affyrer et skud i hjertet på denne promiskuitetens frygtelige vampyr, er hun ekspederet, og mand og kone kan igen omfavne hinanden i deres hjem.

Den morderiske seksualitet: Michael Douglas og Glenn Close i Fatal Attraction.

Et andet eklatant eksempel er Norman Mailers *Tough Guys Don't Dance*, bygget på hans egen roman. Mailers forfatterskab har altid kredset om den mandlige seksualitet, som han tolker i originale og lidt forrykte termer, indsvøbt i suverænt forførende metaforiske ordkaskader. I de tidlige værker som krigsromanen 'The Naked and the Dead' og Hollywood-romanen 'The Deer Park' ytrede det sig som en fokusering på personernes seksuelle identitet (som det også findes hos vennen James Jones med 'From Here to Eternity', der blev slugt af samtiden ikke mindst på grund af den seksuelle realisme). Men i romanfragmentet 'The Time of Her Time' (1959), en historie om 'the messiah of the one-night stand' som møder sin skrappeste udfordring, filosoferer han over selve sex-akten, der ses som en eksistentiel slagmark for mandlig og kvindelig vilje. Hans 1965-roman 'An American Dream', der fortalte om et hustrumord (som Mailer selv havde været nær på i 1960, hvor han stak sin hustru ned), fortsatte med seksual-mytologiske visioner: Gud og djævelen svarer til vagina og anus! I det polemiske skrift 'The Prisoner of Sex' (1971) gik han i felttog mod femisterne i almindelighed og mod Kate Millett i særdeleshed (hun vier ham et helt kapitel i 'Sexual Politics'), og i 'Marilyn' (1972) besang han Kvinden, som han helst så hende.

I et essay om sine erfaringer fra 60'ernes film-avantgarde ser han filmen som 'a phenomenon whose resemblance to death has been ignored for too long', og da han i 1987 fik mulighed for at filmatisere sin egen kriminal- og seksualroman fremhævede han det morderiske ved samlejet: 'When one person is more murderous than the other in the act of love, they are left, male or female, with an intolerable tension that keeps one from real satisfaction', for når alt kommer til alt, er det

Det erotiske mørke: Andrew Wyeths Black Velvet (1972) fra serien Helga Pictures.



Den dæmoniske lyst: Isabella Rossellini i Blue Velvet.

samme ting: 'Fucking is penetration, murder is penetration'. Og i filmen kommer alt til alt, i en moderniseret film noir om vege mænd og stærke morderiske kvinder, hvis seksualitet er så dødbringende. Da den blonde swinger uden betænkning har skudt en anden kvinde, som truer med at røbe narko-komplottet, blotter hun sine bryster i nattekulden og kaster sig ~ med dampende ånde ~ over sin betuttede mandlige medsammensvorne; og da hun siden får sit hoved skilt fra kroppen og sænkes ned i Atlanterhavets dyb, sker det med skæbnesvanger uundgåelighed, for sådan tynger seksualitetens utålelige vægt menneskene ned i dybet, især de glubske destruktive kvinder der blotter deres bryster i nattekulden. I Parkers stemningsbeslægtede *Angel Heart* er detektivens lidenskabelige samleje med den unge pige også et seksualmord, endda incestuøst (en særlig provokation, at hun spilles af Lisa Bonnet, 'Cosby's datter!): Det er ikke sæd, men blod der flyder, ja, regner ned over de elskende.

To magiske billedkunstnere fra ret så modsatte fløje i amerikansk kultur som Andrew Wyeth og David Lynch er fælles om en visualisering af erotikken som en sådan dæmonisk og desperat aktivitet, et dyk ned i den farligt mørke, men fløjsbløde undergrund. I 'Black Velvet' (1972) synes den nøgne kvinde at svæve i mørket, med ansigtet bortvendt. Den lille sorte fløjlssnor, hun har om halsen, understreger hendes afklædthed. I *Blue Velvet* (1986) venter de kæmpende biller nede under græsplænen i den småborgerlige lilleby, og den unge mand drages ned i den mørke seksualitet: fra sit skjul i skabet udspionerer han det voldelige samleje mellem den terroriserede kvinde og den viderværdige mand, som synes at være selve ondskabens inkarnation, og opdager, at kvinden midt i mishandlingen og ydmygelsen også nyder det. Hendes røde læber smiler i mørket, mens den dæmoniske Frank hvæser sine hadefulde litanier. I begge tilfælde vises kvinden i viljeløs hengivelse til et seksuelt mørke.

Lynch har siden fortsat ad denne vej med *Twin Peaks* (1990), en tv-serie om det gedulgte, om seksualiteten og døden som farlig understrøm: Under Lauras (og hendes morders) pæne overflade ligger en djævelsk drift som må føre til døden. Og det er symptomatisk, at da FBI-agenten *afstår* fra Audreys fristende sex-tilbud, overlever han attentatet: *Safe sex* med sikkerhedsvest! Den tematiske gedulgthed er samtidig, kongenialt, modsvaret i mediets konventioner, for i amerikansk network-tv fra *Lucy* til *Cosby* har det altid været den uskrevne regel, at familiens hemmeligheder må forblive skjult. I *Twin Peaks* er det den forfærdelige og dødbringede lyst der omsider detonerer under den amerikanske familie...

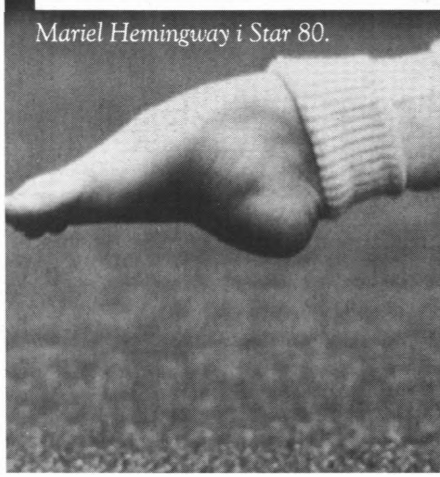
Unddraget fra den morbide seksualitet er typisk nok kun en film som *She's Gotta Have It,* hvis fortælling om en sort kvinde med tre elskere, undtagelsesvis fremstiller seksualiteten som en munter og livslysten sag. Og så har AIDS endda ramt det sorte USA uforholdsmæssigt hårdt.

Alt i alt venter der i seksualiteten desperation mere end lyst, et domæne af pinagtighed og ydmygelse, og måske ligefrem en dødelig trussel. Men denne dødsdrift kan også fremstå som en orgastisk eksplosion af lystbilleder, MTV-musikvideoernes enkelte sansede glimt som aldrig lader sig fastholde, men heller aldrig fører til en kulmination, hverken i det enkelte forløb eller i hele kanalens karakter af uendeligheds-output. Amerikanske mediers ultimative udtryk for al denne forgæves lyst er måske seksualitetens sublimerede kommercielle åbenbaring i månedsbladet Sports Illustrateds årlige, kultisk dyrkede *Swim Suit Issue,* et næsten patetisk monument over seksualiteten som lavkulturel Americana, der i tidens fylde uværgerligt vil arbejde sig ind i avantgarden.

Og sådan synes seksualiteten at være på vej ind i mediernes totale regi. Ligesom Eco mener, at kærlighedserklæringen i den postmoderne æra kun kan tænkes som en ironisk metasproglig leg, sådan kan også selve seksualiteten blive en slags metaleg der relaterer til mediernes 'virkelighed'. 'When I make love I do so as a movie. In a postmodern society there is no more »natural« intercourse. There is no more desire' siger Haase. I hvert fald kan medierne nu selv fremvise seksualiteten som et billede af seksualiteten. Et billede af et billede: Den unge mand i Steven Soderberghs *sex, lies and videotape* (1989) kan kun nærme sig kvinderne gennem de videointerviews, han laver med dem. Denne post-Söderberg finder syntesen af kødets lyst og sjælens ensomhed i mediets lys. Heldigvis er hans video-seksualitet ikke ubodelig, endnu kan den virkelige kvinde gøre sig mere virkelig end mediet. I hvert fald på film.

Litteratur

Atterbom, Daniel: »Amerikansk pornografi«, FILMHÄFTET (oktober 1988)
Attorney General's Commission on Pornography (1986)
Busche, Ernst A.: David Salle – Works on Paper 1974-1986 (1986)
Day, Gary & Clive Bloom, eds.: Perspectives on Pornography (1988)
D'Emilio, John & Estelle B. Freedman: Intimate Matters, A History of Sexuality in America (1988)
Goldin, Nan: The Ballad of Sexual Dependency (1986)
Haskell, Molly: From Reverence to Rape (1974)
Kael, Pauline: Kiss Kiss Bang bang (1968)
Kendrick, Walter: The Secret Museum, Pornography in Modern Culture (1987)
Kroker, Arthur & Marilouise, eds.: Body Invaders. Sexuality and the Postmodern Condition (1988)
Kuspit, Donald: Fischl (1987)
Lovelace, Linda & Mike McGrady: Ordeal (1980)
Mailer, Norman: Advertisement for Myself (1959)
The prisoner of Sex (1971)
Maidstone (1971)
Pieces and Pontifications (1982)
Marshall, Richard: Richard Mapplethorpe (1988)
Mellen, Joan: Women and Their Sexuality in the New Film
Millnet, Kate: Sexual Politics (1970)
Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema« (IN: Movies and Methods, vol. II, ed., Nichols)
Report of the Commission on Obscenity and Pornography (1970)
Rimmer, Robert H.: The X-Rated videotape Guide (1986)
Salle, David, (Museum Boymans-van Beuningen, 1983)
Schjeldahl, Peter: Salle (1987)
Eric Fischl (1988)
Shilts, Randy: And the Band Played On (1987)
Sontag, Susan: Styles of Radical Will (1969)
AIDS and Its Metaphors (1989)
Talese, Gay: The Neighbor's Wife (1980)
Webb, Peter: The Erotic Arts (1983)
Williams, Linda: Hard Core (1989)
Wilmerding, John: Andrew Wyeth, The Helga Pictures (1987)



Mariel Hemingway i Star 80.

DET DANSKE FILMINSTITUTS
BIBLIOTEK

000056827307