

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 paradys 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 Ame-

rika, så rig på uskyld, at uskylden bestandig har kunnet mistes uden nogen- sinde 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 selv-censurerende *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 obscenitet-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-klipping, 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 kult-film. 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 film-industri 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 pisen) 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 busi-

ness, 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, klipping, 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 (ofte seks-syv personer), producent (der typisk også er writer/director) og de medvirkende. Filmene produceres nu for \$ 30-150.000, typisk \$ 75.000, lønningerne til de agerende er normalt \$ 350-500 til kvinderne, \$ 250-450 til mændene; stjerner får \$ 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 pornofilmens 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 mini-

mum 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 ur-form; 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 liden-skabelig 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*-verdenen. 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 utilbejlen til kvinden (som det så konstant 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 objektivt, 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 lidenskab, belighed, 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 sex-akten: 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 *quod 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 antydning (et par der ligger sig sammen på sengen, overtonet til parret, der nu ryger en post-coital cigaret er én af antydningseklicheerne; et shot af to stønnende, omfavnende overkroppe er en mere eksplicit, men stadig helt antydningekliché) 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 afsløre 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 obscenitet 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, strip-tease-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 persiennet, kan den ensomme mand i badekåbe anonymt og uforstyrret kigge ind i den kunstige seksualitetsparadis.

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.

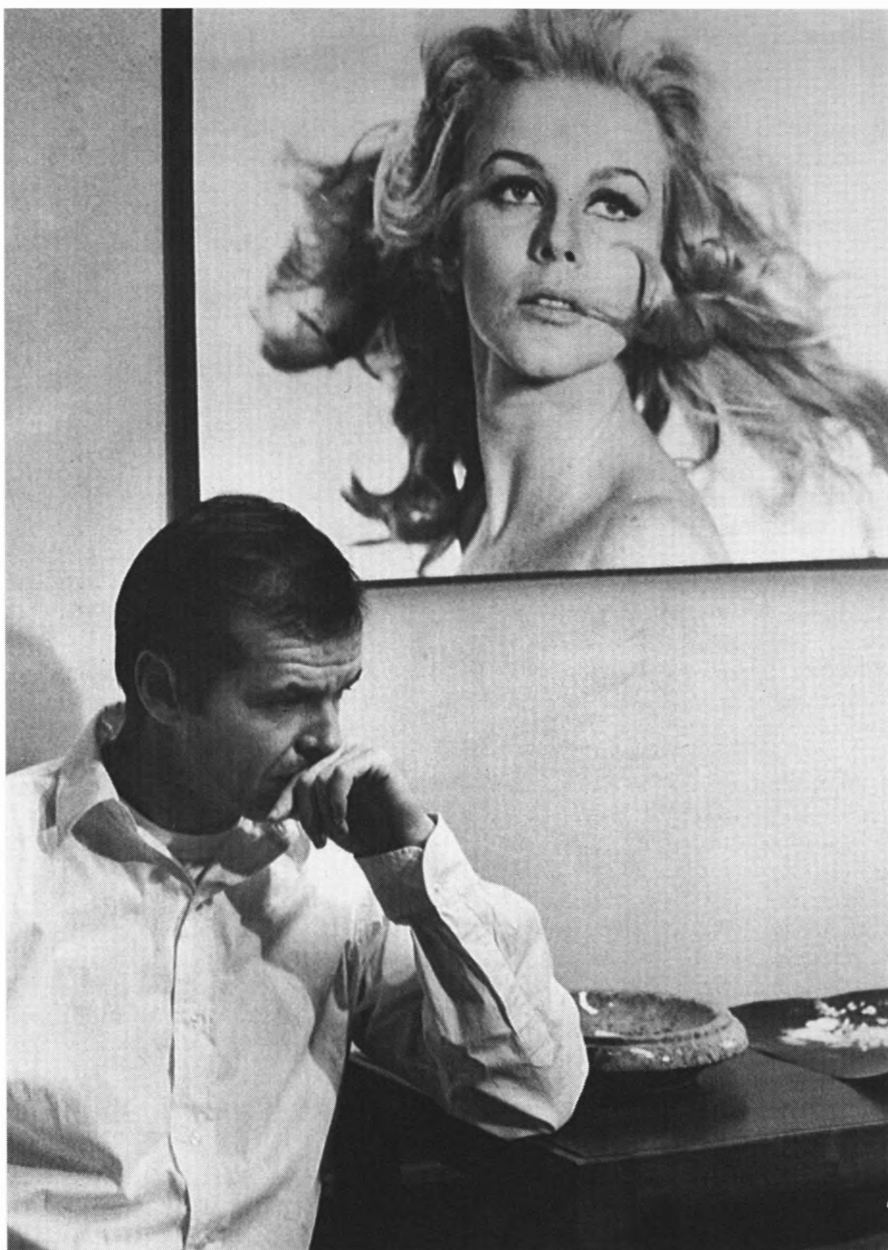
Kødets lyst

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, Makavejvs *WR om Wilhelm Reichs konsfilosofi* (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-Grilletts *Glissements progressifs du plaisir* (1973) med dens søgte perversions-æstetiserede 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'erne: 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 overlappning 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 uarctighed 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 film-partner 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 kritikerne 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 katastrofe-film, 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 helt inde 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 uattræede hustru, frem for at leve med den attræede 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 implicite markering af seksualitet/sensualitet som diskvalificerende 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 soft-

core-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-mythologi kan også ses som en reaktion på det oprud, 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 inhabilerende 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-attacker såvel som demonstrationer og happenings mod et af mandskulturens store seksualssymboler 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 anti-pornobevægelse, *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 uægtelig 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* (produktionselskabet 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 kulturturpionerer, 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 skinflits* 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 misbragt 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 porno-distributør 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, demonisere 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 selvagt 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 hyk-

leri?), 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 masse-morder, 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 mediasager. 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 præg, 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 rumstredes 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 gen-nembrud fra *underground*-scenen til det litterære etablissement. Og den post-hume 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 sagskundskab, 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 forvent-

des 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 u hæmmet 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 hungre 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 emigrant-skæbne 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) 'kvindofilm' 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 Purple* (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 dunder succes som Erica Jongs 'Fear of Flying', der viser kvinden som erotisk suveræn eventyrer, ikke blev filmet.

Det væsentligste forum for det kvindelige synspunkt er fortsat et *low cul-*

ture 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 bankverden, *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 velbjergetes problemer med parforhold og forælderrolle.

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 seksu-

aliteten 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 friggjorte 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 forbrødre 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

viser alvorlige sygdomme og sociale dårligheds effekter 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 priset 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 for sigtigt 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 hospital-føljeton. 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-promiskuitets 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 kønsygdom 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 corpore* (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-



greret og aktivt udøvet side af personkarakteristikken.

I amerikansk film flourer 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



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

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



(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 repræsentanter 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 bitersøde 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 obscønt 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 hovedindgrediensen i *soaps* (*daytime soaps*), der helt dominerer timerne midt på hverdagen, og de dramatiske *serials* (oftest kaldet *prime time soaps*) ~ serier som *Dallas* ~ som sendes i aften-timerne, 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 teenagere 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 billedløb (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 skilddring 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 obscøne 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 sammenmaledede 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 ægende rebus, hvor de disparate elementer står i et enigmatisk-dialektisk forhold til hinanden: en arm fra Géricault, et ansigt fra Velázquez, en popelallé 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 (under tiden 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 demaske-rende tydnin af den seksualitet, som Sirk i sine damefilm melodramaer 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



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

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

gennem et perfekt kontrolleret univers, melodramaets skæbnepuslespil og underst finder et anonymt foto af en nøgen kvinde med spredte ben.

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 haver 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).

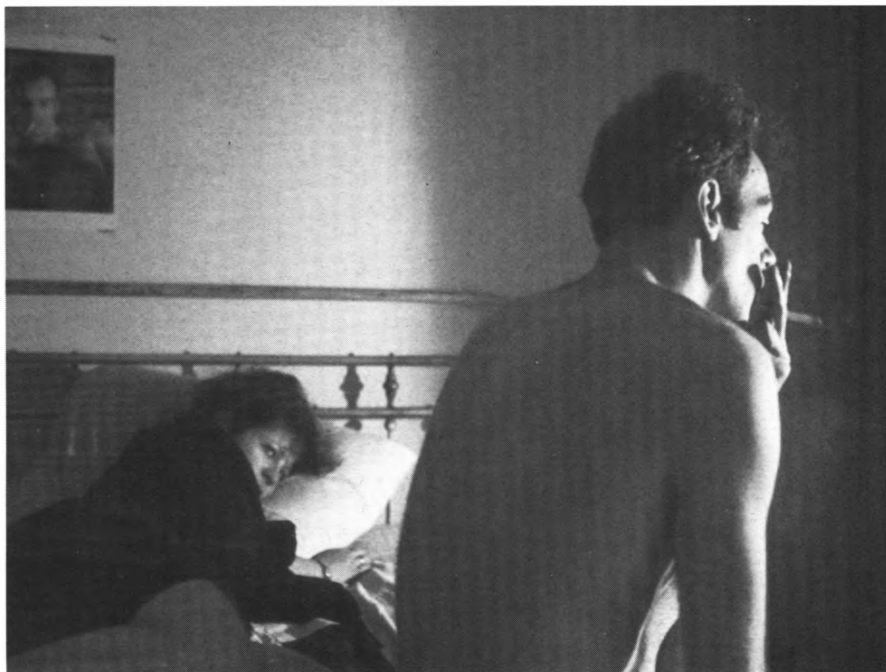
Et beslægtet værk, der tilsvarende kan læses som et epos om seksualitetens herredømme, er Nan Goldins samkomponerede fotoserie 'The Ballad of Sexual Dependency' (1986, findes i versioner som udstilling, som dia-show og som bog), en løst komponeret 'roman' med nærgående autobiografiske islæt: en billedserie 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, lokaliteterne 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 perfekte 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 fortæl-

ler 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 tredje 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 borger-skab. 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 Basinger, Mickey Rourke, 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 fordrævede 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 tilpasselevne markerer sig. Det er betegnende, at kondomet i denne epoke har holdt sit indtog i pornofilm, 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 pornofilm 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 best-selling 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 nøgenfotos af hende. Den store skønhedskonkurrence tåler ingen slinger i valsen, i sig selv et gradiost mediebillende 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-admini-

strationen, 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 obscenitet. 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 involvere 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 kunstverdenen, 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 fantasiserer 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-epidemien 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*.





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 uselt 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 chokolade-stang), 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,

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

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 bærm. 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 diabolisk 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 dragnyt 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 Vancouver-pigen Dorothy Stratten, som blev 'opdaget' af en svindeisk småalfons, Paul Snyder, der fik hende afsat som Playboy-pige. Hun blev inviteret til Los Angeles og syntes på tærsklen til en lovende karriere 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 sind 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 fløj

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 elskereren 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 svæddrypende 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 edderkop 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 glemte thriller, *The Naked Edge*, men dens kup var at formulere så at sige den basale skræmmehistorie for AIDS-alderens bekymrede *swingers*, der her yderst effektivt fik demonstreret, at *one night stand*-promiskuiteten, 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 angriber hustruen hvis plads hun

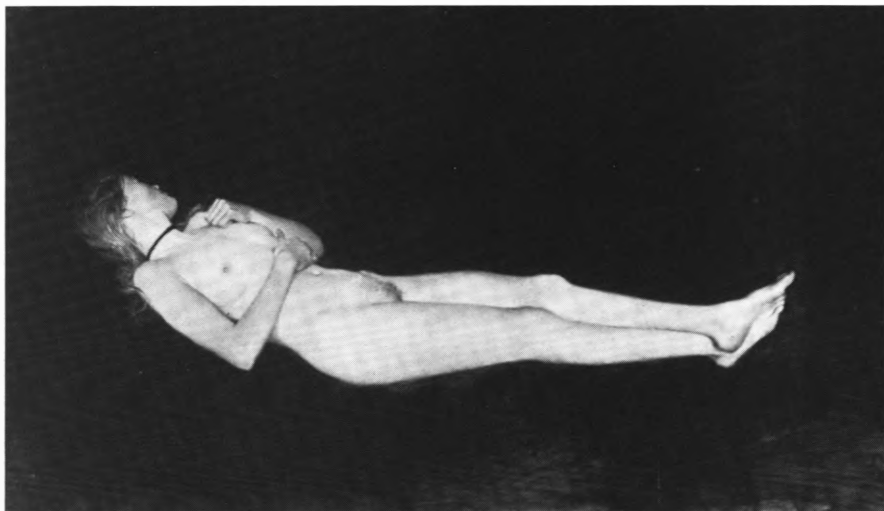


Den morderiske seksualitet: Michael Douglas og Glenn Close i *Fatal Attraction*.

vil erobre, var en god reklame for det 'Just Say No', som var hr. og fru Reagans bidrag til en løsning på tidens moralske dårlighed. 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.

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, ind-

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



svøbt 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 venen 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 eksistential 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-mythologiske visioner: Gud og djævelen svarer til vagina og anus! I det polemiske skrift 'The Prisoner of Sex' (1971) gik han i felt 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

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 medsamsvorne; og da hun siden får sit hoved skilt fra kroppen og sænkes ned i Atlanterhavets dyb, sker det med skæbningsvanger 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 liden-skabelige 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 fløjlsnor, 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 gedulghed 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 dødbringende 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 Illustrated's* årlige, kultisk dyrkede *Swim Suit Issue*, et næsten patetisk monument over seksualiteten som lavkulturel Americana, der i tidens fylde uværgeligt 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 post-modern 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*.

