

Mariah Larsson diskuterar den komplexa relationen mellan konstfilm och pornografisk film och de köns- politiska implikationerna av drömmen om den goda pornografin.

DRÖMMEN OM DEN GODA PORNOGRAFIN

Om sextio- och sjuttioårsfilmen och gränsen mellan konst och pornografi

MARIAH LARSSON

Begreppet "postporn" myntades av den amerikanska performance- och sexartisten Annie Sprinkle och fick ge namn åt en svensk ideell förening som vill skapa en alternativ pornografi. Syftet med PostPorn är att "skildra sex och skapa sexuellt upphetsande bilder på ett sätt som är kreativt, bejakande och inte befäster könsmaktsordningen", skriver föreningen på sin hemsida.¹ I den dogmatiska tudelning (för eller emot) som ofta präglat debatten om pornografi i Sverige på senare år formulerar PostPorn ett tredje alternativ som tar avstånd från den kommersiella pornografin men som inte menar att pornografi i sig måste vara dåligt. På motsvarande sätt efterlyste etikforskaren Ann Heberlein i en debattartikel i *Aftonbladet* för några år sedan vad hon kallade "kravmärkt porr". Kravmärkt porr skulle visa "en sexualitet som både män och kvinnor njuter av" och försäkra konsumenten att "produktionsförhållandena är goda, att allt sker av fri vilja och att alla inblandade får ordentligt betalt".² Heberleins idé blev snabbt ett begrepp som dök upp i debatten på ömse sidor. Hemsidan *sensuellfilm.se* recenserar porrfilmer och filmer med erotiska inslag inspirerade av Heberleins förslag.³ Man kan också hitta kritik mot föreställningen om kravmärkt porr på nätet där det hävdas att "alla försök till nyansering av begreppet pornografi syftar till att legitimera porren".⁴

Såväl PostPorn som idén om kravmärkt porr uttrycker en dröm om "den goda pornografin". Båda fenomenen kan betraktas som ett resultat av en lång

period av ofta feministiskt anlagd kritik av och motstånd mot pornografin. Kritiken och motståndet utgår från en analys där pornografin inte bara är producerad under betingelser där kvinnan förtrycks utan också reproducerar en kvinnoförnedrande bild av mäns överordning och kvinnors underordning. I den analysen ingår ibland också att porr utgör en handbok för förtryck av och våld mot kvinnor i verkligheten.⁵ Drömmen om den goda pornografin i sig är emellertid inte ny. Redan på sextio-talet var den en drivkraft i den utveckling som ledde fram till att brottsbalkens 16 kapitel, 11§ om ”sårande av tukt och sedlighet” togs bort i februari 1971. Därmed släpptes pornografin, inom vissa ramar, fri. Drömmen om den goda pornografin handlade vid den här tiden mycket om att pornografin skulle bli kvalitativt mycket bättre om den släpptes fri. ”Sverige har, med vissa undantag, en dålig pornografi”, skrev Leif Silbersky och Carlösten Nordmark 1969 i sin debattbok om pornografi.⁶ Den eventuella förnedring man såg i pornografin var i hög grad en förnedring av dess konsumenter för att den var så dålig. Man menade att det var förnedrande att taffliga pornografer utnyttjade människors behov av eller begär efter visuell stimulans för att tjäna pengar på usla produkter.⁷ Det fanns (finns?) en märklig syn på kvinnan i ett argument som gick ut på att kvinnor nog också gärna skulle titta på porr om den var bättre, som om kvinnor hade lite mer urskilningsförmåga än män, ställde lite högre krav på sin sexualitet än vad män gjorde. ”Vi förtjänar en mjukare och bättre pornografi, inte minst för kvinnorna”, skrev Silbersky och Nordmark.⁸

Här kan man jämföra med det danska Puzzy Power (en numera nedlagd underavdelning till Lars von Triers filmbolag Zentropa) vars manifest utgjordes av en poetik om hur porr för kvinnor skulle kunna se ut.⁹

I dag verkar det som om drömmen om den goda pornografin utgår från en politisk-feministisk analys. På sextio-talet däremot tycks det som om drömmen om den goda pornografin i stället byggde på drömmen om den goda människan, en utopisk vision av en värld där människor lever i naturlig och respektfylld erotisk samklang med varandra. Idéhistorikern Lena Lennerhed skriver i *Frihet att njuta: sexualdebatten i Sverige på 1960-talet* att man kan urskilja tre olika hållningar hos dem som kritiserade brottsbalkens pornografiparagraf: dels de som var emot censur i allmänhet, dels de som ”framhöll den enklare pornografins existensberättigande, och en som därutöver efterlyste en bättre pornografi, en kvalitetspornografi.”¹⁰ Hos dem som förespråkade en kvalitetspornografi, fanns det klara drag av framstegstro och liberal optimism både i föreställningen om att människor kunde frigöras, utbildas och/eller uppmuntras till en bättre sexualitet och i tanken att porren skulle bli kvalitativt bättre om den släpptes fri.¹¹ Det ”goda” i den goda pornografin på sextio-talet definierades alltså inte lika entydigt politiskt och moraliskt som det ”goda” i PostPorn eller i den kravmärkta porren, där det goda ställs mot det onda, det vill säga en kvinnoförtryckande misogyn pornografi och porrindustri. På sextio-talet ställdes snarare det goda mot vad man såg som det dåliga, det taffliga och det usla.

Drömmen om den goda pornografin innebar också omvänt en dröm om en vanlig spelfilm som kunde visa ”allt”, att gränserna mellan det pornografiska – det hemliga och skamliga – och det offentliga rummet skulle utplånas helt.

I Sverige gick konstfilmen med filmer av Ingmar Bergman, Vilgot Sjöman och Mai Zetterling i bräschen för en yttrandefrihet på filmens område som omfattade även den sexuella sfären. Den europeiska konstfilmen, med rötter i stumfilmen, växte fram under efterkrigstiden genom ett motstånd mot den dominerande, amerikanska hollywoodfilmen. Konstfilmen hämtar inspiration från den litterära modernismen och har en berättarstruktur som ifrågasätter vår uppfattning om verkligheten och individens psykologiskt konstanta identitet.¹² Under efterkrigstiden var konstfilmen med och skapade en allmän förståelse för film som konst. I Sverige blir det tydligt i och med filmreformen 1963 då Svenska filminstitutet bildades, eftersom konstfilmen lägger en lös grund för begreppet ”kvalitetsfilm”.¹³

Historiskt sett är relationen mellan konstfilmen och den pornografiska filmen komplex och de två, på ytan åtskilda, kategorierna har levt i ett ömsesidigt beroende av varandra. För det första har gränsen mellan de båda kategorierna varit minst sagt flytande. Vidare har å ena sidan konstfilmen förskjutit gränser och öppnat utrymme för sexuella skildringar på film som den pornografiska filmen sedan kunnat ta plats i. Å den andra har konstfilmen själv levt på den censur som tillät sexuell explicitet i konstnärligt syftande kulturprodukter men inte i renodlat pornografiskt syfte, genom det intresse som finns hos publiken för skildringar av sex och sexualitet. Gränsen mellan pornografi och konst aktualiserar också en diskussion om det genus vi tillskriver respektive kategorier. Porren ses gärna som en manlig genre – av män och för män – men hör samtidigt till en masskultur som ofta kodats som feminin.¹⁴ Den har genomgått en utveckling från att cirkuleras privat, i manliga sällskap, till en offentlighet som i teorin är tillgänglig för alla, men, återigen traditionellt, varit en manlig domän. Samtidigt har den heterosexuella pornografin alltid, som filmforskaren Linda Williams noterar i sin banbrytande studie *Hardcore: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, handlat om kvinnan och en manlig föreställning om kvinnans sexualitet.¹⁵ Därifrån har den gått rakt in i det privata igen, men nu till det traditionellt kvinnliga hemmet genom videobandspelaren. Den modernistiska konstfilmen som den såg ut på sextiotalet kan utan tvekan beskrivas som en maskulin genre, men kan i dag, i filmer som *Romance* (Catherine Breillat, 1999) och *Ett hål i mitt hjärta* (Lukas Moodysson, 2004), vara en plats för kritik

Porren ses gärna som en manlig genre – av män och för män – men hör samtidigt till en masskultur som ofta kodats som feminin.

av den pornografiska världens bildspråk och ideologi. Den springande punkten i drömmen om den goda pornografin, slutligen, är både på sextioalet och på senare år kvinnan.

En flytande gräns

I inledningen till antologin *Pornography: Film and Culture* skriver maskulinitets- och pornografiforskaren Peter Lehman att pornografi leder till en omformulering av den för filmforskare så ofta förekommande distinktionen mellan högkultur och lågkultur. Pornografi tvingar i stället fram en opposition mellan konst och icke-konst på grund av att den så uppenbart saknar vad som traditionellt har setts som konstnärligt värde.¹⁶ Samtidigt, menar

Det finns filmer, litterära verk och konstverk som har förflyttats över gränsen från pornografins kategori till konstens och tvärtom.

Lehman, hur man än försöker definiera dessa två kategorier – konst och pornografi – kan man inte undfly den oklarhet som uppstår vid gränsen mellan dem. För att illustrera resonemanget tar Lehman upp två kända konstfilmer, *Sinnenas rike* (*Ai no corrida*, Nagisa Oshima, 1976) och *Romance*, som såväl genom berättande och stil uppenbart hör hemma inom konstfilmen men som båda visar sådant som vanligtvis hör hemma inom den pornografiska filmen: erigerade penisar och explicita samlagsskildringar.¹⁷ *Sinnenas rike*

spelades in i Japan men filmen skickades i oframkallat skick till Frankrike där den framkallades och redigerades eftersom japanska censuren förbjöd all fotografisk avbildning av det manliga könsorganet.¹⁸ *Romance* lyckades ta sig förbi den franska censuren bland annat tack vare att en etablerad fransk filmskapare som Jean-Luc Godard trädde fram till dess försvar.¹⁹ Enligt censurerande institutioner låg alltså dessa filmer tillräckligt nära gränsen för pornografi för att komma i fråga för censur. Enligt Lehman visar emellertid detta snarare på censurans och lagens konventioner än på filmernas genretillhörighet. Lehman menar att det snarare är något annat som gör att *Romance* och *Sinnenas rike* inte är porrfilmer, eller, att de ”skiljer sig på betydande sätt från de flesta andra porrfilmer”.²⁰ Exakt vad det är som gör att de skiljer sig går han dock inte in på.

Ur ett historiskt perspektiv är också gränsen mellan konst och pornografi obestämmd eftersom det finns filmer, litterära verk och konstverk som har förflyttats över gränsen från pornografins kategori till konstens och tvärtom. Lehman tar upp fenomen som markis de Sade som blivit tillräckligt accepterad för att ges ut på respekterade förlag och japanska träsnitt med grafiskt högst explicita avbildningar som gått från den konstnärliga kategorin till den pornografiska.²¹

Avgränsningen mellan kategorierna konst och porr är alltså flytande och beroende av sociala, kulturella och politiska omständigheter i specifika historiska och nationella situationer. Problematiken blir dessutom ännu mer intrikat när man blandar in distinktioner som erotik/porr

eller ser på hur begreppet pornografi på grund av sin negativa värdeladdning har använts för att misskänna eller förlöjliga sådant som inte alls eller inte nödvändigtvis har med sex att göra (våldsfilmer som en form av pornografi till exempel men också heminredningsmagasin och kokböcker). Med en värdeladdad eller ideologisk definition av pornografi – som något som tilltalar det lägsta i människan eller som reproducerar misogyni och kvinnoförtryck – är det inte svårt att se mycket i dagens samhälle och vår kulturhistoria som pornografi.

Den feministiska litteraturteoretikern Susan Gubar drar en parallell mellan den misogynna modernismen och den misogynna pornografin. Utifrån porr-motståndarna Andrea Dworkins och Catherine MacKinnons definition av pornografi som ”uttrycklig sexuell underkastelse av kvinnor, grafiskt avbildad, antingen i bilder eller i ord” analyserar Gubar ett surrealistiskt konstverk, René Magrittes *Le Viol* (1934). Tavlan visar ett huvud med en kvinnokropp placerad på ansiktets plats. Bröstvårtorna är ögon, naveln näsa och könet munnen. Gubar skriver:

Försedd med blinda bröstvårtor i stället för ögon, en navel där hennes näsa borde finnas och en vulva i stället för mun, är det kvinnliga ansiktet utplånat av den kvinnliga kropp som lagts ovanpå det, som om Magritte hävdade att anatomin är hennes ofrånkomliga öde. (---) På grund av att en sådan bild av själlös kroppslighet rättfärdigar våldtäkt och därigenom bevarar en underkastelsens ideologi som kan uppfattas som en tydlig och aktuell fara för kvinnor, så kan den av somliga betraktare ses som ett exempel på just den sorts pornografi som borde censureras, inte bara för att den är okonstnärlig utan anti-konstnärlig; i detta perspektiv våldtar själva målningen den kvinnliga betraktaren genom att objektivera henne till hennes sexuella delar och därigenom beröva henne all mänsklighet.²²

Gubars resonemang går bland annat ut på att den lagstiftning mot pornografi som amerikanska porrmotståndare under åttiotalet ropade på är omöjlig. Konst och pornografi är svåra att skilja åt och exemplet *Le Viol* visar att tron på att det skulle vara möjligt att förbjuda ”avhumaniserade eller våldsamma gestaltningar av manlig och kvinnlig sexualitet” är ”dumdristig”.²³

Även om Gubar tycks ställa sig på porrmotståndarnas sida i analysen av pornografin som kvinnoförnedrande, är hon ingen censurivrare utan förespråkar tvärtom ett ingående studium av pornografin som inte bara använder sig av ideologiska utgångspunkter.

Men Gubars resonemang visar också återigen på hur flytande och obestämd gränsen mellan konst och porr egentligen är. Här är det en psykoanalytiskt inriktad, ideologikritisk analys som suddar ut gränslinjen mellan de två kategorierna. Definitionen av pornografi är inte heller genrespecifik utan utgår från det ideologiska innehållet i bilderna. Med en ideologisk – eller för den delen,

värderande – definition av pornografi kan nästan vad som helst vara pornografi eftersom mycket av kulturen i vårt samhälle är produkter av den dominerande och i den feministiska analysen patriarkala ideologin i detta samhälle. Ett definierande drag hos den ideologiska strukturen är ju att den genomsyrar alla aspekter av ett samhälle. Linda Williams menar att pornografin inte nödvändigtvis är mer misogyn och patriarkal än resten av samhället, trots att det traditionellt har varit en manlig genre. Precis som alla andra kulturella produkter av detta samhälle är några av dess uttryck mer subversiva, medan de flesta helt enkelt reproducerar de föreställningar som finns i samhällets ideologiska strukturer som helhet.²⁴

Censuren och konstfilmen

Men kategorierna konst och porr har dessutom levt – åtminstone inom filmen – i ett slags komplext och ömsesidigt beroende av varandra. Ingmar Bergmans *Sommaren med Monika* (1953) distribuerades i två olika versioner i USA. På konstfilmsbiografer visades filmen i sitt originalskick med undertexter på engelska. På drive-in biografer visades den nedkortad, dubbad till engelska och med ny musik under titeln *Monika – the Story of a Bad Girl*.²⁵ Nu var inte *Monika – the Story of a Bad Girl* en pornografisk film. Den skulle nog snarare kunna inordnas i kategorin ”sexcloitation” – en film vars kommersiella potential av naket, halvnaket och några kittlande sexuella situationer exploaterades i distributionen. I Sverige var Ingmar Bergman redan 1953 känd och erkänd inom det svenska kulturetablissemanget, må så vara i någon

mån som en ”gossen Ruda”. Han hade arbetat som teaterchef och som teater- och filmregissör sedan mitten av fyrtioalet. Att i Sverige klippa om *Sommaren med Monika* med fokus på nakenscenerna var nog otänkbart. Däremot är det rätt tydligt att samma egenskaper i filmen som gjorde att den var möjlig att klippa om till en sexcloitationrulle för drive-indistribution i USA var med och bidrog till Bergmans internationella rykte. Den berömda bilden av Harriet Andersson där hon har koftan neddragen från axlarna står som ett emblem för hela filmen. Den franska Nya vågen-regissören François Truffaut lät sitt alter ego, huvudpersonen Antoine Doinel i *De 400 slagen* (*Les 400 Coups*, 1959), stjäla just den bilden av Harriet Andersson från en skyltmonter på en biograf i Paris.²⁶

Vid den tiden – femtioalet – distribuerades inte pornografisk film öppet, utan producerades och cirkulerades i slutna system, såväl i Sverige som i USA. Detta för att den helt enkelt var förbjuden. I Sverige reglerades sexuellt material i film genom två olika instanser. Filmcensuren – Statens biografbyrå – klippte bort scener, satte åldersgränser och förbjöd filmer som kunde vara skadligt upphetsande eller förråande. Samtidigt fanns en lag i brottsbalken fram till 1971 som förbjöd spridandet av pornografiskt material, en lag som Statens biografbyrå kunde hänvisa till i de fall det var aktuellt.

I USA reglerades filmindustrin av den självcensur, produktionskoden, som industrin hade förbundet sig att följa. Dessutom reglerades pornografiskt material av en lagstiftning som förbjöd spridning av

obscent material utan försonande värden, det vill säga utan konstnärligt eller socialt värde som kunde göra det obscena acceptabelt. Under sextioalet blev den europeiska konstfilmen relativt stor på den amerikanska marknaden och visades på särskilda konstfilmsbiografer. Filmernas relativa popularitet var beroende av en rad faktorer, varav den viktigaste torde vara den expansion av högskoleutbildade och ökad medelklass som sker under den sena efterkrigstiden. En annan faktor var att i dessa filmer – eftersom de inte följde produktionskoden som gällde den inhemska industrin – kunde ett visst mått av nakenhet och mer tydligt antydda sexuella situationer visas. I de flesta fall passerade de också obscenitetstagsstiftningen genom att de ansågs ha ett konstnärligt och/eller socialt värde. Berömda fall, såsom *Jag är nyfiken - gul* (1967), fälldes först av obscenitetstagsarna men domen överklagades och filmen fick till sist visas.²⁷ Domslutet bidrog både till att en öppning skapades för den pornografiska filmen i USA och till att *Jag är nyfiken - gul* blev en av svensk films absolut största exportframgångar.

Vidare medverkade dessa konstfilmer till att den amerikanska produktionskoden försvann och ersattes med ett system av åldersgränser. I en tid som präglades av kraftig kulturell förändring – Vietnamrörelsen, motkultur-rörelsen, Kennedymorden, medborgarrättsrörelsen och mordet på Martin Luther King, p-pillret och den sexuella revolutionen – blev de amerikanska, produktionskodskontrollerade filmerna snabbt förlagade i jämförelse med de europeiska filmerna. Dessa var inte bara mer explicita i fråga om sexualitet utan kunde också vara tydligt och uttalat politiska, uttrycka mistro mot auktoriteter och ifrågasätta religionen. När produktionskoden försvann, avtog också den europeiska konstfilmens tillfälliga och relativa popularitet på den amerikanska marknaden.²⁸

Sjuttioalet brukar kallas porrens guldålder.

Det var alltså först på sjuttioalet som den biografidistribuerade porrfilmen kunde utvecklas. Sjuttioalet brukar kallas porrens guldålder. Det handlar om en kort period efter sextioalets sexuella frigörelse och uppluckringen av både censur och de lagar som reglerade spridningen av sexuellt explicit material. Specifikt för den här periodens pornografiska film var att den tog efter den vanliga spelfilmens format, det vill säga den berättade en historia i vilken olika samlags-situationer kunde inkorporeras mer eller mindre naturligt. Under en period av knappt tio år var alltså porrfilmen en berättande film.²⁹ När uttrycket porrens guldålder används brukar det vara med hänvisning till USA, men det skulle lika väl kunna användas för att beteckna det svenska sjuttioalet. Ungefär en femtedel av den svenska långfilmsproduktionen bestod under sjuttioalet av pornografisk film.³⁰ Efter videons genombrott gjorde snabbspolningsfunktionen behovet av en berättelse som band samman sexskildringarna överflödigt. Videons intåg i början av åttiotalet gjorde snabbt slut på den biografvisade porrfilmen, både

i Sverige och i USA. Berättande pornografiska filmer som i något påminde om vanliga spelfilmer var, som Eric Schaefer påpekar, egentligen en parentes i den pornografiska filmens historia. Från att före porrens guldålder ha varit korta ”loops” som cirkulerades privat, blev porren med videon återigen en samling samlag med olika variationer.³¹ Varför lägga ner tid och pengar på att konstruera en berättelse när publiken ändå bara spolade förbi de partier som inte visade sex?

En manlig genre?

Den för filmvetare så bekanta dikotomin högkultur/lågkultur, som Lehman menar upplöses i en distinktion mellan konst/icke-konst när pornografi kommer med i ekvationen, bär med sig vissa konnotationer som också upplöses eller problematiseras med pornografin. Enligt litteraturforskaren Andreas Huyssen blev masskulturen under det sena artonhundratalet och tidiga nittonhundratalet kodad som feminin medan den modernistiska högkulturen kodades som maskulin.³² Den europeiska, modernistiska konstfilmen fram till det sena sextioalet kan mycket väl ses som ett i högsta grad maskulint projekt.³³

Porrfilmen däremot, är generiskt producerad enligt vissa formler för att nå en stor publik. Den hör därmed otvivelaktigt till masskulturen som enligt HuysSENS dikotomi skulle kodas som feminin. Trots detta har porrfilmen – åtminstone fram till och med någon gång på nittioalet – uteslutande setts som en manlig genre, gjord av män och för män.³⁴ Detta har naturligtvis att göra med det historiska perspektivet: den modernism Huyssen skriver

om får sitt offentliga utrymme vid en tid då en överlag manligt dominerad grupp filosofer, tänkare och kritiker bemötte den i detta offentliga utrymme. Kodningen av masskulturen som feminin härrör sig från två hot vid den här perioden. Själva massan sågs som hotfull och oberäknelig, lätt-suggererad och ”kvinnlighet” hal och opålitlig, fallen för billiga nöjen och tillfälliga nycker.³⁵ Masskulturen blev i sin tur, genom industrialismen och den kapitalistiska marknaden, allt mer lättillgänglig för denna oberäkneliga massa.

Under den senare delen av 1900-talet förändrades emellertid förutsättningarna både för uppdelningen i masskultur och modernism och för kodningen av dessa två kulturer som feminina respektive maskulina. Det som brukar kallas postmodernismen raserade i någon mån skillnaden mellan det höga och det låga, det modernistiska och det populära. Av de kritiker och tänkare som bemötte kulturen i det offentliga utrymmet blev allt fler kvinnor. Dessutom kom kvinnorörelsens feministiska teorier att påverka mottagandet av olika kulturella yttringar. Laura Mulvey och andra feministiska filmforskare kom med kritik mot den klassiska Hollywood-filmen (masskultur) som inherent patriarkal och framhävde avantgardefilmen (modernism) som ett alternativ för att bryta ner den patriarkala blickstrukturen som styrde det klassiska berättandet.³⁶

Det är också vid den här tiden som porrfilmen bryter fram i ljuset och plötsligt blir tillgänglig för kritik, även från kvinnor. Från att ha varit en uteslutande manlig angelägenhet (så kallade stag films, herrfilmer, som visades mestadels i slutna

herrsällskap) blev porrfilm plötsligt allas angelägenhet. Det kan tyckas motsägelsefullt att när porrfilm tar klivet ut från garderoben och blir tillgänglig för både män och kvinnor, formuleras också kritiken om att den är skapad ”av män och för män”, att den reproducerar patriarkala föreställningar om kvinnors underordning och en sexualitet som är betingad av dessa premisser. Å ena sidan blir den tillgänglig, i teorin om än inte alltid i praktiken, för konsumtion av såväl män som kvinnor, något som producenterna av pornografi torde ha varit medvetna om (en potentiellt dubbelt så stor publik). Å den andra sidan är den offentlighet porren trädde ut i fortfarande på sjuttioalet ett i hög grad manligt utrymme. Och tillgängligheten innebar också att kritiker som tidigare inte kunde komma åt det objekt som eventuellt kunde kritiserars, nu hade tillgång till det.

Litteratur- och genusforskaren Jane Juffer visar i sin studie *At Home With Pornography: Women, Sex, and Everyday Life* att den offentliga värld där pornografin hörde hemma under sjuttioalet inte var helt självklart åtkomlig för kvinnor. Den pornografi kvinnor har konsumerat har hört till sådant man kan konsumera i hemmet, som till exempel erotisk litteratur.³⁷ Detta skulle tala för att kvinnors konsumtion av porrfilm ökar när videospelaren dyker upp. Samtidigt är de publiksiffror som finns notoriskt opålitliga och Juffer menar att om det är så att kvinnors konsumtion ökat, är porr ”ett område där männen shoppar”.³⁸ Här finns emellertid en paradox. Videon renodlade den pornografiska filmen. Samlagsskild-

ringarna binds efter videons genombrott snarare samman i antologier, efter teman, efter stjärnor eller efter koncept. Syftet med porr – sexuell upphetsning – blev huvudsaken. På samma gång gjorde videon att porrfilm kunde konsumeras i hemmet, en traditionellt kvinnlig plats. De, som många menar, manliga sidorna hos pornografin renodlades, nämligen att fokus lades på samlag i olika constellationer. Den berättande porrfilm utplånades inte av videons genombrott, men förflyttades till en undergenre. I denna undergenre konnoterar själva berättelsen just kvalitet, ofta i filmer som riktar sig till kvinnor eller till

Porren, i likhet med genrer som skräck, komedi och melodramfilmer (”snyftare”), definieras utifrån sin förmåga att röra – ”move” – den mänskliga kroppen.

par, som Puzzy Powers *Constance* (Knud Vesterskov, 1998).

Ytterligare en problematik som påverkar konstfilmens och porrfilmens respektive platser i såväl konstens hierarkier som i den eventuellt pågående processen av könande, är den dualism som rankar kulturella yttringar utifrån det sätt varmed de tilltalar åskådaren/konsumenten. Framför allt Linda Williams, men också hennes kollega Carol Clover, påpekar att porren, i likhet med genrer som skräck, komedi och melodramfilmer (”snyftare”), definieras utifrån sin förmåga att röra – ”move”

– den mänskliga kroppen. Skräckfilmen höjer vår puls och utsätter oss för en rent fysisk anspänning. Komedin lurar oss att skratta och melodramens syfte är att få oss att gråta. Just formuleringen ”lurar oss” påminner om ett viktigt moment i dessa genrens publikpåverkan: det som Williams kallar en ”ofrivillig fysisk respons”.³⁹ Clover koncentrerar sig på de lägsta av de låga genrerna och påpekar att ”skräck och pornografi är de enda två genrer som är specifikt inriktade på att väcka fysiska känslor. Deras enda ändamål är att skrämma och upphetsa – inte alltid givet vilket – och deras förmåga att göra detta är det enda måttet på framgång; de ’bevisar sitt värde i vår puls’.”⁴⁰ Den pornografiska filmen är en i konkret bemärkelse kroppslig film. I den kritik av genusordningen som gjorts alltsedan Simone de Beauvoir, konstateras att kvinnan faller i samma kategori i den genusmässiga tudelningen som naturen, kroppen, de fysiska känslorna och immanensen medan mannen placeras i kulturen, hjärnan/anden, det intellektuella livet och transcendensen, det som kan höja sig över det triviala och banala.⁴¹ Det kroppsliga är utifrån detta sätt att se alltså feminint, precis som masskulturen, de låga, generiska, massproducerade kulturprodukterna och dess konsumenter: den lättmanipulerade, oberäkneliga och farliga massan. Detta är paradoxalt eftersom man brukar betrakta porren som en manlig genre – de publiksiffror som finns är både motstridiga och opålitliga men mycket talar för att det har funnits och finns en manlig dominans i konsumtionen av porr generellt.⁴² Det är också den manliga kroppen som mest tydligt uppvisar sin ofrivilliga fysiska respons genom erektionen och det är också den som fysiskt påtagligt emellanåt får ”mäta” porrens värde, som när *Hustler’s Erotic Film Guide* rankar porrfilmer utifrån den erektila reaktionen.⁴³ Vidare är det, precis som Williams och Clover noterar apropå porrfilm och skräckfilm, inte bara publikens kroppar som är av intresse, utan också de kroppar som förekommer i filmerna, där det manliga könsorganet och dess ejakulation har blivit porrfilmens utmärkande fetisch.⁴⁴

De kulturprodukter som tilltalar hjärnan och intellektet placerar sig högre i den kulturella hierarkin. Det är således ingen tillfällighet att det var konstfilmen som gick i bräsch för ett uppluckrande av censurnormer. I Sverige var det genom filmer som Ingmar Bergmans *Jungfrukällan* (1960) och *Tystnaden* (1963) och Vilgot Sjömans *491* (1964) som en debatt väcktes om censuren vara eller icke-vara. Eftersom Bergman vid det laget var en etablerad och odiskutabel konstnär med ett internationellt rykte blev det mycket svårt att klippa i hans filmer utan hans godkännande. Att motivera filmernas explicita scener med att de var konstnärligt befogade krävde inte heller så mycket argumentation eftersom Bergman själv var en garant för det konstnärliga. Sjöman var däremot mindre beprövad men hade vissa egenskaper som talade för honom: han var romanförfattare och Bergmans lärjunge. Vidare baserades filmen *491* på en bok av Lars Görling, vars erfarenheter från den kriminella världen satte en viss autenticitetstämpel

på filmen. En debattartikel av Görling i anslutning till censurdebatten hade också som rubrik ”Censur av verkligheten”.⁴⁵ Statens biografbyrå ville totalförbjuda filmen, men efter att ärendet hade överklagats beslöt regeringen att släppa den efter vissa bearbetningar.⁴⁶ Samtidigt tillsattes en filmcensurutredning som skulle utreda censurens vara eller icke-vara. Många cineaster – däribland ledande personer inom Svenska Filminstitutet – uppfattade att tiden var mogen för ett avskaffande av åtminstone vuxencensuren.

Filmcensurutredningens förslag som presenterades 1969 gick ut på att slopa vuxencensuren men fick inget gehör.⁴⁷ Detta berodde bland annat på att tyngdpunkten i debatten hade förflyttat sig till den andra stora censurfrågan, våld. Samtidigt hade en annan kommitté utrett yttrande- och tryckfrihetsfrågan sedan oktober 1965. Det var den kommitténs arbete som ledde fram till ett betänkande 1969 om bland annat brottsbalkens pornografiparagraf och som ledde till paragrafens avskaffande 1971.⁴⁸ Genom att behålla filmcensuren men släppa pornografilagstiftningen i brottsbalken kunde man bibehålla kontrollen över det våld som skildrades framför allt i importerade filmer, men ändå tillmötesgå den vidare toleransen för sexuellt explicit material i såväl film som andra medier.⁴⁹

Sex och konstnärliga anspråk

Detta är med lite olika variationer den traderade berättelsen om censuren och toleransen för sexskildringar på film. Vad som inte alltid diskuteras är vad den etablerade konstfilmens användande av sexuellt expli-

cit material också innebar, nämligen att det hade en stark kommersiell potential. Man kan säga att om den pornografiska filmen vann på konstfilmens censuröverskridanden, vann den konstnärliga filmen på att inkludera sådant som i andra filmer hade uppfattats som ”spekulation” eller ”sensationalism”. Av alla Bergmans sextiotalsfilmer var det *Tystnaden* – en ur ett kommersiellt perspektiv lång och utdragen historia – som gick överlägset bäst och som sågs av en och en halv miljon biobesökare. Det var också den mest framgångsrika svenska filmen på svenska biografer mellan 1963

Det fanns alltså faktiskt ett slags ömsesidigt utbyte mellan det sexuella och det konstnärliga.

och 1970.⁵⁰ *Jag är nyfiken – gul* hör till svensk films stora exportframgångar. In-korporerandet av sexuellt explicit material leder inte per automatik till att filmer får en större publik.⁵¹ Det fanns alltså faktiskt ett slags ömsesidigt utbyte mellan det sexuella och det konstnärliga.

Intressant nog beklagade man sig vid mitten av sextioalet för att sexualiteten i dessa konstfilmer ofta skildrades som så svår, plågsam och ångestfylld.⁵² Man skulle till och med kunna hävda att det konstnärliga i dessa sexualitetsskildringar var avhängigt den grad av icke-njutning som förmedlades. Ingrid Thulins onanerande i *Tystnaden* och Gunnel Lindbloms glädjelösa samlag i samma film, sexuella övergrepp, tidelag och våldtäkt i *491*, incest, dekadent homoerotik och

impotens i *Nattlek*, gav inte precis någon lycklig eller bejakande bild av sexualiteten. Vilgot Sjömans *Nyffiken*-filmer bröt mot en trend i de skuldtyngda samlagen inom svensk film med konstnärliga anspråk. Men annars kan man med fog hävda, att för att sexualitet skulle kunna skildras explicit i svensk konstfilm på sextioalet, var det nödvändigt att den skildrades som svår och problematisk.

Ett annat kriterium handlade om intentionaltet. I detta blev upphovspersonernas syfte och de rykten som var knutna till deras namn viktigt. Om syftet med att inkludera sexuellt explicit material var att överskrida tabugränser eller säga något om till exempel relationerna mellan könen, mänsklighetens tillstånd, alienationen i det moderna samhället eller kontaktlöshet, var sexskildringarna motiverade ur ett konstnärligt och/eller socialt perspektiv. Var upphovspersonen dessutom en etablerad filmregissör med tidigare konstnärliga framgångar bakom sig, fungerade namnet som ett slags garant för att sexskildringarna hade ett seriöst syfte. *Jag är nyffiken - guls* stadigvarande rykte i USA som en mjukpornografisk film kan antagligen härledas till det faktum att Vilgot Sjöman inte är så känd i USA, att hans namn aldrig där har förknippats med konstnärlig legitimitet utan bara egentligen med skandalfilmen som bröt igenom den amerikanska obscenitetslagstiftningen.

Uppfattades däremot syftet som vad man kallade spekulation, det vill säga att de sexuella inslagen var inkluderade för att skapa sensation, väcka uppmärksamhet och locka publik, angränsade det till pornografi.⁵³ Att filmer med sexuellt ma-

terial så gott som alltid väckte uppmärksamhet oavsett upphovspersonens syfte var en annan sak. Man gjorde alltså, i den kritiska och även, föreställer jag mig, i den publika receptionen, en åtskillnad mellan sådant som man uppfattade som seriöst och icke-kommersiellt och sådant som var motiverat av sensationslystnad och av kommersiella skäl.

Konsekvensen av konstfilmens uppluckrande av censurnormerna blev emellertid att även andra filmskapare som inte hade ett konstnärligt anspråk och rykte kunde inkludera sexuellt material. Under upplysningsfilmens täckmantel gjorde Torgny Wickman tillsammans med producenten Inge Ivarsson filmen *Ur kärlekens språk* (1969). Här är attityden till sexualiteten annorlunda än i konstfilmerna – snarare än att skildra sexualiteten som svår och problematisk, tycks man uppfyllt av en sexualitetens mission: *Kärlekens språk* och dess uppföljare talade om att frigöra människan från känslor av skam och skuld inför sexualiteten och att närmast folkbilda människor i sextekniker. Naturligtvis var filmerna samtidigt resultatet av den ”spekulation” som ansågs vara ett slags markör för när sexuellt material gick från konst till pornografi eller något liknande. Men precis som *Jag är nyffiken - gul* blev *Ur kärlekens språk* en av de mest framgångsrika svenska sextiotalsfilmerna.

Men upplysning var bara en väg, den andra stavades konst. Av de mjukpornografiska filmer som gjordes i slutet av sextioalet och det tidiga sjuttioalet, var det många som hade litterära anspråk. Två Artur Lundkvistnoveller filmatiserades, *Komedi i Hägerskog* (Torgny Anderberg,

1968) och *Vindingevals* (Åke Falck, 1968). *Kyrkoherden* eller *Den ståndaktige kyrkoherden* (Torgny Wickman, 1970) var baserad på en novell ur Bengt Anderbergs Kärlek-serie. Man kan tänka sig att det handlade om en legitimisering av genren, där upplysning eller litterära förlagor upphöjde porrfilmerna en liten aning från dess låga position inom kulturhierarkin. Exempelen är flertaliga.

Mac Ahlbergs *Flossie* från 1975 skulle enligt filmens egna uppgifter vara baserad på en brittisk "underground"-roman från 1810 författad av en John Archer. Det tycks som om *Flossie - a Venus of fifteen* trycktes för privat cirkulation år 1900 med ett förord av en J.A. och återutgavs på såväl engelska som svenska och tyska 1965 - 1967.⁵⁴ Det finns en översättning av Per Meurling med förord av densamme som anger Algernon Charles Swinburne som författare och en av Arne Häggqvist (också förord) som anger Frank Harris som författare.⁵⁵ Filmen *Flossie* är flott och påkostad, med live-showartister i två av huvudrollerna och den sedermera kända porrskådisen Marie Forså (under artistnamnet Maria Lynn) i titelrollen. Den innehåller inga närbilder på könsdelar under samlag, inga för genren så småningom så oundgängliga "cum-shots" - tagningar av ejakulationen – och har ett musikspår av Janne Schaffer. En pålagd berättarröst följer romanen ganska troget. *Flossie* kan sägas vara urtypen för svensk kvalitetsporr vid den här tiden, snyggt filmad, påkostad och med litterära anspråk.

Mac Ahlberg gjorde ytterligare två filmatiseringar utifrån litterära förlagor: *Justine och Juliette* (1975) efter markis de Sades båda romaner om de omaka systarna och *Bel ami* (1976) efter Guy de Maupassants novell med samma namn. Båda filmerna stod mycket fritt i förhållande till de litterära förlagorna, men att man sökte sig till dessa källor var å ena sidan ett sätt att finna lämpligt stoff för pornografisk film och å den andra ett sätt att skänka legitimitet åt genren. Markis de Sade renderade säkert ett visst sensationalistiskt skimmer åt filmen eftersom han förknippas med den sadism som fick sitt namn efter honom. Producenten Inge Ivarsson menade att han hade ambitioner att göra bra porr (kvalitetsporr) men att hans bolag Swedish Film Productions dessvärre snabbt blev förbisprungna av de som "bara spelade in samlag på löpande band", eftersom den typen av produktioner var så mycket mindre kostsamma än de som hans bolag gjorde.⁵⁶

Inge Ivarssons relativt sett påkostade produktioner i samarbete med Mac Ahlberg (som så småningom blev filmfotograf i Hollywood och gjorde filmer som *Snuten i Hollywood 3*) var naturligtvis inte de enda pornografiska filmerna som gjordes på sjuttioalet. Men de säger något om ambitionerna att göra kvalitetspornografi, det vill säga snygga, välregisserade och välspelade filmer med en berättelse.

Den flytande gränsen mellan porrfilm och konstfilm tycks delvis ha stabiliserats med videon.

Det fanns också en förhoppning att pornografin och den vanliga spelfilmen ömsesidigt skulle kunna förbättra varandra, att gränserna dem emellan skulle suddas ut. Drömmen om den goda pornografin inbegrep också en dröm om en helt fri filmkonst som därmed kunde vara både konst och pornografi samtidigt. En svensk förespråkare för denna dröm var Vilgot Sjöman som menade att spelfilmen inte skulle behöva skådespelare som ”manipulerar sina lakan” utan kunde vara sann – vad nu det egentligen innebär.⁵⁷

Avslutning

Den flytande gränsen mellan porrfilm och konstfilm tycks delvis ha stabiliserats med videon. På biograferna visas numera grafiskt explicita sexscener i konstfilmer som den franska *Romance*, som till och med hade en manlig porrstjärna, Rocco Siffredi, i en biroll. I filmer som *Romance, Baise-moi* (Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi, 2000), *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006) eller för den delen svenska *Ett hål i mitt hjärta*, som också lånar bildspråk från den pornografiska filmen, verkar det emellertid snarare som om detta bildspråk lånas in för att kommentera eller formulera kritik gentemot pornografin, ett slags metapornografi. Och den förändringen finns också i diskussionen om kravmärkt porr och i PostPorns projekt. I stället för att försöka förena de två kategorierna konst och pornografi, är drömmen om den goda pornografin i dag i högsta grad ett politiskt projekt. Samtidigt är det intressant att notera att det finns en genusproblematik såväl i sextioalets dröm om den goda pornografin som i det sena nitti-

otalet och tidiga tjugohundratalets tankar om en alternativ pronografi: på sextioalet som en föreställning om kvinnan och hennes behov, i dag grundat i en medvetet genusinriktad ideologisk analys. I båda fallen ställs en traditionellt manlig genre mot antingen en kvinnlig sensibilitet eller mot en kvinnlig frigörelse. Det var, precis som Lennerhed noterar, inte många kvinnor som uttalade sig i den svenska porrdebatten i slutet av sextioalet och den ideologiskritiska, feministiska analysen hade inte utvecklats.⁵⁸

Kanske kan man se viljan att inkludera kvinnorna som ett sätt att legitimera genren? Andreas Huysens könade dikotomi av masskultur och modernism till trots, kan jag ändå se att något av rädslan för och en del av föraktet mot den pornografiska filmen har att göra med att det finns en föreställning om den som just en manlig genre. Det är den manliga kroppen som skall beröras och den manliga ejakulationen som fetischeras. Här är det en annan genusuppställning som påverkar synen på den manliga sexualiteten som grov och djurisk medan kvinnan inte är ”sån”, den kvinnliga sexualiteten är mer komplex och kultiverad. Den svenska porren är ”avancerad men rå. Omväxlande men känslolös”, skrev Silbersky och Nordmark 1969.⁵⁹ Att en ”mjukare” och därmed ”bättre” pornografi skulle tilltala kvinnorna kan mycket väl ha varit ett led i den legitimering av porr och porrfilm som man ville skulle ske. Lite enkelt uttryckt: Om kvinnor också gillar porr, måste det vara ok. Med Lehmans påpekande i åtanke, att porren tvingar fram en opposition mellan konst och icke-konst i stället för den vanliga dis-

tinktionen mellan hög- och lågkultur, kanske HuysSENS dikotomi inte alls är giltig i det här fallet.⁶⁰ Snarare borde man kanske jämföra med den tidiga stumfilmens försök att etablera sig som acceptabel underhållning genom att med kvinnor som manusförfattare och regissörer ge filmen en viss respektabilitet.⁶¹ I så fall bör det ses i ljuset av de litterära ambitionerna bakom vissa av de porrfilmer som gjordes och praktiken att göra berättande pornografiska filmer. När porrfilmen skall finnas i det offentliga rummet, måste den ge uttryck för ett visst mått av ambitioner. I det slutna, privata rummet är däremot spelrummet fritt.

Parat med en föreställning om den hotfulla massan, blir plötsligt en ”kvinnligt” opålitlig och ”manligt” djurisk masskultur väldigt obehaglig att tänka sig. Trettiofem år efter Silbersky och Nordmark skriver Heberlein: ”Utan tvekan är produktionsförhållandena i porrindustrin ofta grymma. Utan tvekan påverkar pornografin iakttagarens värderingar. Utan tvekan är kvinnorna de stora förlorarna ur båda perspektiven”.⁶² Kvinnan är en viktig utgångspunkt i drömmen om den goda pornografin, oavsett om den utgår från en analys av ett könsförtryck som i dag eller från en utopisk vision och föreställning om kvalitet, som på sextioalet. Både då och nu handlar det om en dröm om en pornografi som också kvinnor kan uppskatta. Både då och nu handlar det om att porren som den ser ut är dålig, antingen av etiska/politiska eller av estetiska skäl, och att det bland annat är därför kvinnorna väljer bort den. Såväl inom porren som i debatten om den, är det kvinnan och frågan om hennes sexualitet som står på spel. Och i båda fallen uppfattar jag att det handlar om att porrfilmen skall bli acceptabel. Vad kvinnor verkligen och egentligen vill ha, verkar däremot ingen – fortfarande – riktigt veta.

Noter

- 1 <http://www.postporn.org/ompost-porn.htm> (19/2 2007).
- 2 Ann Heberlein: ”Ge oss bra porr – för båda könen”, *Aftonbladet* 13/5 2004.
- 3 <http://www.sensuellfilm.se/> (12/2 2007).
- 4 Anteckningar från föreläsning om pornografi och prostitution av Malin Olsson, jurist och ledamot i ROKS styrelse 2001-2004, se <http://www.karlstadstjejjour.org/porr.htm> (9/2 2007).
- 5 Se till exempel <http://www.kvinnofronten.nu/FmP/plattform.htm> (12/2 2007).
- 6 Leif Silbersky: Carlösten Nordmark: Såra tukt och sedlighet: en debattbok om pornografin, Prisma 1969, s. 7.
- 7 SOU 1969:14: *Filmerna – censur och ansvar*, 1969, s. 35-38, Silbersky och Nordmark: 1969, s. 188, Mattias Andersson: *Porr – en bästsäljande historia*, Prisma 2005, bland annat s. 84-87, Lena Lennerhed: *Frihet att njuta: sexualdebatten i Sverige på 1960-talet*, Norstedts 1994, s. 189, 192.
- 8 Silbersky, Nordmark, 1969, s. 21.
- 9 Jfr. <http://www.sexradikal.nu/index.php?artikel=140> (12/2 2007). Måhanda talande gick Puzzy Power 2001 upp i Innocent Pictures, också en underavdelning till Zentropa vars mål är att

- göra kvalitetspornografi. Se http://www.innocentpictures.com/aboutus_index.php?la=en (1/3 2007).
- 10 Lennerhed, 1994, s. 193.
 - 11 Silbersky, Nordmark, 1969, s. 21.
 - 12 David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Routledge 1993, (1985), s. 205-233.
 - 13 Jag skriver om kopplingen mellan kvalitetsfilmsbegreppet och konstfilmen i Skenet som bedrog: *Mai Zetterling och det svenska sextioalet*, Sekel bokförlag 2006, s. 71-73.
 - 14 Andreas Huyssen: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Macmillan Press 1988, s. 44 -62.
 - 15 Linda Williams: *Hardcore: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press exp. paperback ed. 1999 (1989), s. 56.
 - 16 Peter Lehman (red.): *Pornography: Film and Culture*, Rutgers University Press 2006, s. 4.
 - 17 Lehman, 2006, s. 6.
 - 18 Lehman, 2006, s. 7.
 - 19 Lehman, 2006, s. 6.
 - 20 Lehman, 2006, s. 7. (Mln övers.)
 - 21 Lehman, 2006, s. 8-9.
 - 22 Susan Gubar: "Feminism och pornografi", *Ord & Bild* 1988:3, s. 10-25, s. 13. Övers. Lena Ekstrand.
 - 23 Gubar, 1988, s. 24.
 - 24 Williams, 1999 (1989), s. 24-25.
 - 25 Eric Schaefer: *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919 - 1959*, Duke University Press 1999, s. 335-336.
 - 26 Se till exempel <http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=7DD9A8B8-1851-4A55-AB25-9AA840CDF06B> (ångest och synd) <http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=66CBAB24-AFD1-4693-9D34-350BE42C050A> (Sommaren med Monika: efterspel) (28/2 2007).
 - 27 Se till exempel Anders Åberg: *Tabu: Filmaren Vilgot Sjöman*, Filmhäftet 2001, s. 198-202.
 - 28 Den europeiska filmens storhetstid på amerikanska konstfilmsbiografer är sextioalet. Se till exempel David Bordwell, Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, McGraw Hill 2002, kap 22.
 - 29 Eric Schaefer: "Gauging a Revolution: 16 mm Film and the Rise of the Pornographic Feature", *Porn Studies*, Linda Williams (red.), Duke University Press 2004, s. 371.
 - 30 Leif Furhammar: *Filmerna i Sverige. En historia i tio kapitel*, Wiken 1993 (1991), s. 328-329. Se också Lena Lennerhed: "Fäbodjättan och hennes systrar. Essä om 70-talets pornografiska biograffilm", *Svensk filmografi* 7.
 - 31 Schaefer, 2004, s. 371.
 - 32 Huyssen, 1988, s. 47-53.
 - 33 Jag argumenterar för detta i Larsson, 2006, s. 53-57 och s. 205-206.
 - 34 Candida Royalle inledde sin produktion av porr riktad till kvinnor genom bolaget Femme Productions redan 1984. Det tog emellertid längre tid för tanken på en kvinnlig pornografi att etableras i det kritiska och allmänna medvetandet. Anmärkningsvärt i den historiska backspegeln, kommer porrfilm som är uttalat producerad för kvinnor i Skandinavien först med danska Puzzy Power som bildades 1997.
 - 35 Huyssen, 1988, s. 52-53.
 - 36 Laura Mulvey:, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", i Bill Nichols (red.), *Movies and Methods: An Anthology. Vol II*, University of California Press 1985, s 303 - 315. Ursprungligen publicerad i *Screen* 16, no 3, 1975.
 - 37 Jane Juffer: *At Home with Pornography: Women, Sex, and Everyday Life*, New York University Press 1998, s. 32-68.
 - 38 Juffer, 1998, s. 58. (Mln övers.) Hennes resonemang - om miljöns betydelse för porrkonsumtion - tycks emellertid bekräftas av ett stort uppslaget reportage i branschtidningen *Adult Video News*. Affärer som säljer sexleksaker och underkläder är de mest framgångsrika i att sälja även porrfilmer till kvinnor. *Adult Video News*, February 2007, "The Women's Porn Market: Are Women Really Watching Porn, and If So, What Are They Watching", s. 56 - 67. Se not nedan för resonemang om publiksiffror.
 - 39 Williams, 1999 (1989), s. xv (Mln övers.).

- 40 Carol Clover: "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film", i Barry Keith Grant (red.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, University of Texas Press, 1996, s. 69. (MIn övers.)
- 41 Se till exempel Simone de Beauvoir: *Det andra könet*, Awe/Gebers, 1986 (1949), s. 254-255. Se också Nina Björk: *Under det rosa täcket: om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*, Wahlström & Widstrand, 1998 (1996), kapitlet om Simone de Beauvoir, s. 193-231.
- 42 Se t. ex. Silbersky och Nordmark, 1969, s. 77, där bland annat en undersökning från Sifo refereras. Enligt författarna visar den att 36,6% av kvinnor i åldern 18-30 var intresserade av pronografi (böcker och tidningar). Filmvetaren Chuck Kleinhans går däremot till attack mot Linda Williams uppgift i *Hardcore* (Williams, 1999, s. 231) att 40% av porrvideoutyrningen sker till kvinnor och menar att fyra eller fjorton procent torde vara en mer realistisk siffra. Kleinhans: "The Change from Film to Video Pornography: Implications for Analysis", i Peter Lehman (red.), *Pornography: Film and Culture*, Rutgers University Press 2006, s. 163.
- 43 Se Clover, 1996, s. 69.
- 44 Williams, 1999, s. xv och Clover, 1996, s. 69 samt Williams, 1999, kapitlet Fetischism and Hardcore: Marx, Freud, and the 'Money Shot', s. 93-119.
- 45 Lars Görling: "Censur av verkligheten", *Bonniers Litterära Magasin* 1964:1, s. 26-28.
- 46 Erik Skoglund: *Filmcensuren*, PAN/Norstedts 1971, s. 166-180. Se också Åberg, 2001, s. 120-153 och Lennerhed, 1994, kap 10 "491 och censuren".
- 47 Furhammar, 1993, s. 288-289.
- 48 Kommittén för lagstiftningen om yttrande- och tryckfrihet, *Yttrandefrihetens gränser: Sårade av tukt och sedlighet. Brott mot trosfrid*, SOU 1969:38.
- 49 Under sjuttioalet klipps det friskt i filmer med våldsinslag. Se till exempel Sam Peckinpah, *Jakten på Alfredo Garcias huvud (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974)*, granskningsnummer: 113686. <http://www.statensbiografbyra.se/hemsida.htm> (1/3 2007). Peckinpahs sjuttioaletsfilmer hör till dem som klipptes med tre, fem och så många som sju klipp under den här perioden. En annan ofta klippt filmregissör var Walter Hill.
- 50 Harry Schein: *I själva verket: Sju års filmpolitik*, Norstedts 1970, s. 138-144.
- 51 Till exempel hade Vilgot Sjömans *Ny-fiken*-filmer helt olika publiksiffror: *Gul* hade över en miljon besökare medan *Blå* låg på "normalt" publikintervall, det vill säga mellan 250 000 och 350 000 besökare. Se Larsson, 2006, s. 169-170 där uppgifterna är hämtade ur Harry Schein, Norstedts, 1970, s. 138-144.
- 52 Leif Krantz: "Kärlek på svenska: elakartad skåpröjning", *Chaplin*, vol. 59, 1965:9, s. 458-461, s. 459.
- 53 Se till exempel recension av *Nattlek*: Leif Furhammar, "Mai Zetterlings anfäktelsefilm", *Svenska Dagbladet* 13/9 1966.
- 54 Uppgiften är hämtad ur British Library Catalogue, se http://catalogue.bl.uk/F/?func=file&file_name=login-bl-list (5/2 2007).
- 55 Jfr. Algernon Charles Swinburne: *Flossie - en venus på 15 år*, The Elephant Press 1965, övers. Per Meurling och Frank Harris, *Flossie - en femtonårig venus*, Stockholm 1965, övers. Arne Häggqvist.
- 56 Extramaterial på Dvd-utgåvan av *Flossie*.
- 57 Vilgot Sjöman: *Mitt personregister. Urval 98: "- in i filmateljéen"*, Natur & Kultur 1998, s. 330.
- 58 Lennerhed, 1994, s. 194-197.
- 59 Silbersky, Nordmark, 1969, s. 7, s. 21.
- 60 Peter Lehman (red.), 2006, s. 4.
- 61 *The Silent Feminists: America's First Women Directors*, Lanham, London: The Scarecrow Press Inc., 1996, försöker Anthony Slide förklara närvaron av relativt sett många kvinnliga regissörer i framför allt den amerikanska tidiga stumfilmen med att de förlänade filmen en viss respektabilitet som kunde lyfta den från dess position som marknadsgyckel och låg masskultur.
- 62 Heberlein, 2004.

Nyckelord

pornografi, porrfilm, konstfilm, modernism, censur, genus, feminism

Keywords

pornography, porn film, art film, modernism, censorship, gender, feminism

Summary

The dream of the good pornography today, draws its argument from a feminist anti-porn analysis that concludes that pornography is an expression of the patriarchal society where women are being objectified and degraded. However, in the 1960s, there was another dream of the good pornography, one which claimed that the existing pornography was bad from an aesthetic point of view. It had to do with the fact that pornography was forbidden in Sweden until 1971, and one argument for legalization was that porn would then become much better. The article examines the dream of the good pornography, the relationship between art (cinema) and porn (film), and what happens to the issue of gender when the dividing line between the two categories is questioned.

Historically, the relationship between art cinema and the pornographic film is complex and the two categories that at a first glance are so easy to distinguish, have lived in a mutual dependency of each other. Art films with sexually explicit material pushed the limits for censorship during the 1960s, but at the same time, the success of art films with sexually explicit material often relied on a censorship that allowed sex in art but not for pornographic purposes. The undefined border between art and pornography also bring to the fore a discussion of the gender ascribed to each category. Art, belonging to the realm of modernism and high culture, has, by some theorists, been regarded as masculine, whereas porn, belonging to what has sometimes been regarded as the feminine mass culture, is often discussed and analyzed as a male genre. At the same time, one point of departure for the dream of the good pornography in the 1960s as well as in the late 1990s and early 2000s, is woman, her sexuality and her consumption of pornography.

Mariah Larsson

Institutionen för filmvetenskap

Lunds Universitet

Box 188

maria.larsson@sol.lu.se