

”Namnet för detta är ondska” [konsumtionssamhället och det pornografiska berättandet]

Av Magnus Ullén

Vill man förstå pornografi som fenomen måste man börja med att konstatera att det inte kan reduceras till en genre. Visst finns det en pornografisk genre, men begreppet pornografi används ofta i betydligt vidare bemärkelse än så, som ett kodord för en excess, en oförsvarlig överdrift, ofta utan vidare förklaring.¹ Ett sådant alldagligt bruk av begreppet kan ibland vara mycket avslöjande. I en artikel i *New York Times* 2004, diskuterar chefen för *the Carr Center at the Kennedy School of Government at Harvard*, Michael Ignatieff, de etiska och politiska implikationerna av den serie av filmade halshuggningar som spred sig som en löpeld under den amerikanska ockupationen av Irak, och gav förnyad aktualitet åt begreppet snuff-film.² Dagens terrorist, hävdar Ignatieff, har blivit något av en *auteur*, en cynisk konstnär som förser hungrande TV-kanaler med ett aldrig sinande flöde av makabert sensationsartat torrfoder. I dagens mediagenomdränkta verklighet har digitala bilder blivit ett vapen i egen rätt, vare sig det rör sig om terroristers halshuggningar av hjälplösa offer eller tortyr av muslimska fångar som på bilderna från Abu Ghraib. Från terroristernas synvinkel sett, förklarar Ignatieff, kan de televiserade avrättningarna ses som en särdeles cynisk form av marknadsföring. ”In marketing terms, the videos are recruitment posters for the Iraqi insurrection. A gang’s videos announce that it sets the standard in barbarity, and this both pulls in recruits and encourages the capture of victims.”

Utän att på något sätt rentvå handlandet, gör ett sådant perspektiv på videofilmerna av halshuggningarna dem åtminstone rationellt begripliga: att filma avrättningar är ett sätt att främja terrorismens syfte genom att marknadsföra föreställningen att varje våldshandling,

oavsett hur brutal den kan te sig, är rättfärdigad om den utförs i namnet av det syfte som motiverar terrorismen. Strategin tycks onekligen fungera: få aspekter av terrorismen har fått större uppmärksamhet i media än dessa spektakulära avrättningar. Men att betrakta filmerna som marknadsföring är alltför välvilligt, tycks Ignatieff mena, och ställer sig frågan hur de påverkar TV-tittarna:

Thinking about this is hard. We know we are trapped in a vortex, but we do not even understand the churn that is dragging us down. All we see clearly is our own coarsening complicity. TV news editors still screen the worst moments out, but over the past 25 years, they have spared us less and less: now we see actual human beings begging for their lives. This is terrorism as pornography, and it acts like pornography: at first making audiences feel curious and aroused, despite themselves, then ashamed, possibly degraded and finally, perhaps, just indifferent.

Hänvisningen till pornografi ovan kan tyckas obetydlig, men kommer i all sin tillfällighet närmare pornografibegreppets kärna än de flesta akademiska försök att definiera begreppet. Inte minst tvingas vi av Ignatieffs artikel att uppmärksamma den utsträckning i vilken begreppet pornografi fortfarande används som en metafor för en oförsvarlig omåttlighet, som implicit visar sig ha att göra med tolkning. Att döma av citatet börjar pornografi i likhet med de flesta berättelser som vi kan närma oss ur ett hermeneutiskt perspektiv med att väcka vår nyfikenhet. Men till skillnad från andra diskurser som öppnar sig för tolkning – säg, en roman, en religiös text, eller en Hol-

lywood film – så stillar pornografin inte vår nyfikenhet, utan uppfyller den snarare till övermått. Genom att visa varje detalj lämnar pornografin oss med en vag känsla av självförakt som tenderar att locka fram det som ur den liberala demokratins perspektiv måste te sig som det yttersta onda: likgiltighet. Genom att visa oss alltför mycket kommer pornografin att blockera tolkningsprocessen, och leder därigenom till passiv likgiltighet snarare än aktivt engagemang.

Ignatieffs ämne må vara terrorism snarare än pornografi, men sammankopplingen av fenomenen utgör ett centralt led av hans argumentation. För det är bara genom att frammana föreställningen om terrorism som pornografi som han kan hävda att det finns aspekter av terrorismen som inte låter sig förstås, som på något sätt faller utanför det mänskliga, och som vanliga anständiga medborgare således inte behöver känna sig delaktiga i. Det finns en punkt vid vilken viljan att förstå terrorismens mekanismer hotar att slå över till ett moraliskt rättfärdiggörande av denna terrorism, och denna punkt infaller för Ignatieff när vi tillåter oss att rationellt förklara de snufffilmer som "fungerar som pornografi." Saker ska kallas vid deras rätta namn, och namnet för detta är ondska – "The name for this is evil." Ignatieff är medveten om att ordet är laddat, men menar att det är berättigat att använda det i detta fall: "it is worth holding the line that separates understanding from justification, the line that divides understanding from explanation. That is the work that the word 'evil' does. It holds the line." Som marknadsföring går det att begripa terroristernas avrättningsfilmer; men ser man dem från det moraliska perspektiv som påkallas av den enskilde tittarens reaktion så överskrider dessa filmer det rationella, och måste därför fördömas som pornografi. Att upprätthålla gränsen för det rationella är således väsentligen liktydigt med att undvika tolkningen i det ögonblick den tycks skölja tillbaka över oss själva och tvinga oss att beakta inte bara ett diskursivt objekt, som ett nyhetsinslag som visar halshuggningen av värnlösa människor, utan också våra subjektiva reaktioner på detta objekt, de hoptrasslade känslor av fascination och vämjelse som håller oss klistrade vid TV-skärmen.

Argumentet påminner oss förtjänstfullt om att pornografi och marknadsföring i den allmänna föreställningen skiljs åt av ett epistemologiskt gap. Marknadsföring må exploatera irrationella begär, men självt förblir det ett rationellt instrument. Pornografi, däremot, är helt igenom irrationellt: det befinner sig bortom gränsen för det förståeliga. I det följande kommer jag att försöka visa att den parallell mellan pornografi och marknadsföring

som Ignatieff i sin artikel om terrorism konstruerar för att genast skyndsamt avfärda inte bör ses som en forcerad metafor, utan som en fundamental aspekt av det moderna konsumtionssamhälle vars rötter kan spåras åtminstone till 1700-talet.³ Jag vill på intet vis ge sken av att pornografi är ett oproblematiskt fenomen. Däremot tycks det mig som att debatten kring pornografi regelmässigt handlar om fel saker, vilket yttrar sig i att man ser pornografin som ett problem som måste lösas, snarare än en kulturell diskurs som likt andra kulturella diskurser kan vara oss behjälplig att förstå vår egen samtid. Pornografin förtjänar att studeras, kommer jag att försöka visa, just därför att pornografin är ett särskilt tydligt fall av en kognitiv struktur som i allt högre grad genomsyrar vårt samhälle. Den pornografiska diskursen uppvisar vid närmare analys påfallande paralleller med den narrativa diskurs som kanske är den vanligaste i dagens samhälle, nämligen reklamens; utrangerandet av den förra som ondskefull, enligt Ignatieffs mönster, kan därför bara kan tjäna syftet att förtränga marknadsföringsdiskursens verkliga natur.

I första hand är den polemiska udden i mitt resonemang således riktad mot den långa tradition som allt sedan 1800-talet medvetet eller omedvetet arbetat för att vidmakthålla denna blindhet genom att censurera den pornografiska diskursen, avfärda den som ond. Men i en mer specifik bemärkelse vänder jag mig också mot den

¹ För en lyhörd diskussion av pornografins koppling till excessen, se Barbara Gentikow, "Eksesser – Et kulturkritisk blick på sex- og voldstekster," *Norsk medietidskrift* 2 (1998): 32-53.

² Michael Ignatieff, "The Terrorist as Auteur," *New York Times Magazine* 14 november 2004, 50. Artikeln publicerades i något förkortad version i *Dagens Nyheter* 20:e november samma år, under rubriken "Halshuggning i TV," öv. Otto Mannheimer.

³ Om konsumtionssamhällets rötter i 1700-talet, se exempelvis: Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* (Oxford: Basil Blackwell, 1987); samt Neil McKendrick, John Brewer, och J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England* (London: Europa Publications, 1982). Det är naturligtvis en poäng i sammanhanget att pornografin, som igenkännbar diskursiv form om inte som begrepp, uppträder vid ungefär samma tidsperiod, det vill säga under andra hälften av 1600-talet. För pornografins historia, se David Foxon, *Libertine Literature in England 1660-1745* (New York: University Books, 1965); Lynn Hunt (red.), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800* (New York: Zone Books, 1993); Ian Frederick Moulton, *Before Pornography: Erotic Writing in Early Modern England* (Oxford: Oxford University Press, 2000); samt Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture* (New York: Viking, 1987).

forskning som under de senaste två, tre decennierna allt oftare utmanat föreställningen att pornografi inte kan tolkas: studie efter studie tycks bekräfta Laura Kipnis påstående att "Pornography requires our interpretation, and in return [...] yields surprising eloquence."⁴ Utan att bestrida att detta nymornade intresse för att tolka pornografi i många avseenden berikat vår förståelse av fenomenet, tycks mig detta livliga intresse för att frilägga pornografins djupare mening något missriktat. I sin iver att göra pornografin rumsren som akademiskt ämne tenderar nämligen forskningen på området att bortse från ett av porrens viktigaste drag: att den *inte behöver tolkas* för att fylla sitt syfte. Även om också pornografi bevisligen lånar sig till tolkning, är det uppenbarligen inte dess betydelser som gör den funktionell. För den typiske porrkonsument som Laurence O'Toole gör sig till talesman för, saknar pornografin helt enkelt en hermeneutisk dimension: "Beyond the arguments, perhaps it is really straightforward. You watch it, you get off, watch it again and get off; again, get off. What if, after all the bickering, it's as simple as that?"⁵

Jag tror att O'Toole i en mening har alldeles rätt: utifrån konsumentens perspektiv bär pornografin inte på någon betydelse utöver sig själv. Pornografi är ett underlag för onani (eller, för all del, sexuellt umgänge med en partner), varken mer eller mindre, det vill säga för ett handlande som äger rum i samma ögonblick som vi tar del av den fiktiva diskursen, och som sedan snabbt glöms bort. Men till skillnad från O'Toole anser jag inte att vi därmed kan konstatera att frågan om pornografi i själva verket är ganska okomplicerad. Tvärtom: just det faktum att konsumenten inte behöver tolka pornografin för att den ska fungera, är i sig självt en omständighet som ropar på att uttolkas.⁶

Om vi vill förstå pornografi är det alltså inte i första hand den pornografiska diskursen som sådan som vi bör koncentrera oss på att tolka, utan det sätt pornografi läses på, det sätt pornografi konsumeras. Att pornografi kan läsas på en mängd olika sätt demonstreras inte minst av den ovan nämnda flora av akademiska skrifter som behandlar ämnet.⁷ Likafullt är det inga tvivel om att pornografi till syvende och sist primärt fungerar som underlag för onani. De frågor vi bör ställa oss är därför: Vilka är de utmärkande dragen för onani som en form av läsning? Och hur är den pornografiska diskursen utformad för att befrämja den formen av läsning? Med andra ord: Vad är det som är utmärkande för pornografin som berättande? För den som menar att pornografi är liktydigt med en sexuellt explicit diskurs kan frågan tyckas överflödig.

Man glömmer då att det trots ihärdiga försök har visat sig svårt att uppställa en definition för pornografi som utgår från graden av explicitet.⁸ En naken kropp är inte i sig pornografisk, en samlagsskildring inte heller. Vill vi komma åt pornografins särart kan det vara klokt att börja i en annan ände: i dess specifika narrativa form, eller kanske hellre, i dess avsaknad av narrativ form.

Det pornografiska berättandet

När Linda Williams presenterade sin syn på pornografin i sin banbrytande studie *Hard Core* (1989), var en av de myter hon ville göra upp med föreställningen att porrfilmer saknar intrig. Det är, som Williams lätt kunde demonstrera, i stor utsträckning en vanföreställning. De flesta porrfilmer rymmer något slags narrativt ramverk som fungerar som en mer eller mindre fantasifull motivering till de sexuella episoderna. Motiveringens art skiftar mellan rena fantastier, som i *Deep Throat*, där huvudrollsinnehavaren har att komma till rätta med att hennes klitoris är belägen långt ner i halsen, till mer vardagliga fantasier som att semesterresan erbjuder outsinliga möjligheter till sexuella förbindelser, som i otaliga porrfilmer.⁹ Frågan är dock om detta ramverk har någon egentlig inverkan på vår förståelse av de sexuella episoder som interfolierar berättandet i porrfilmen. Williams menar att det har eller åtminstone kan ha det, och jämför med musiken, där sångnumren kan sägas fungera som ett utopiskt överskridande av den verklighet som skildras i musikalens narrativa ram.¹⁰ På samma sätt kan sexscenen i porrfilmen förstås som ett försök att visa på en utopisk lösning av den narrativa konflikt som iscensätts i berättelsen som sådan. Vidare menar hon att porrfilmer precis som musiker låter sig klassificeras efter "numrens" relation till den omgivande narrativa kontexten, och urskiljer tre huvudtyper av relationer: filmer som skiljer nummer från handlingen; filmer som söker integrera numret med handlingen och således låta det bidra till att föra den framåt; och slutligen filmer i vilken distinktionen mellan nummer och handling är helt upplöst.¹¹ Utifrån en sådan klassifikation argumenterar Williams mot den vitt spridda föreställningen att all pornografi är misogynistisk. Det är den förvisso ofta också enligt Williams, men hon inskräper samtidigt att det kvinnoförakt som pornografin ofta uttrycker inte kan ses som en del av pornografins väsen, som den samtida pornografikritik som förfäktas av Andrea Dworkin, Catharine MacKinnon, Susanne Kappeler och andra gör gällande, utan snarare bör ses som en produkten av en historisk situation.¹² Jämfört med den cinematografiska

porrfilmens anfäder – de så kallade ”stag”-filmer som bestod av korta pornografiska filmer som inte var längre än att de rymdes på en rulle, och som visades i slutna sällskap för män – är misogynismen i de porrfilmer som visades på bio under sjuttioalet mindre, inte mer, påfallande. Och det är framförallt bland de filmer som Williams klassificerar som integrerade respektive upplösta, och där numret således integrerats med berättelsens handling, som denna tendens går att iakttä. Skildringen av könen må vara stereotyp, men berättelsen i filmer som *Deep Throat*, *The Opening of Misty Beethoven*, och *Insatiable*, låter sig ändå förstå som en vilja att erkänna den kvinnliga sexualitetens egenart:

the separated hard-core *Behind the Green Door* [...] is undeniably misogynist, not because of the nature of any acts represented but because, like the stag film, it is content to represent the female body as a pure object of pleasure with no significant will or desire of its own. *Insatiable* [som Williams klassificerar som *upplöst*] may be judged misogynist depending on how one interprets the masochistic passivity of the pool table scene, but this film is focused, in a way the stag never was, on the new problem of pleasing the woman and of constructing her pleasure from her own point of view.¹³

Ju mer berättelse, desto mindre misogyni, med andra ord.

Tesen kan synas attraktiv men har visat sig ohållbar. För det första visade det sig snart att den övergång av porrfilmsproduktion från 30 mm film till video som redan var i full gång när Williams bok kom ut, inte alls resulterade i att pornografin öppnade sig för ett mindre förutsägbart berättande som i högre grad utgår från ett kvinnligt perspektiv, som Williams i slutet av sin monografi gärna ville tänka sig skulle ske. Visserligen finns det idag ett antal kvinnliga porrfilmsproducenter på marknaden, men de är få, och deras produkter har ingen större genomslagskraft. Det produceras också mer porrfilm som riktar sig till par än för trettio år sedan, men också här får man konstatera att skillnaden gentemot tidigare porrfilmer är ganska försumbar. Framförallt finns det inga som helst tendenser till att berättelsen ska få en större betydelse i porrfilmen – tvärtom är den subgenre som vuxit mest sedan slutet av åttioalet den så kallade gonzo-filmen som utmärks av en närmast total fokusering på att visa sex. Vidare har videomarknaden öppnat för så kallade ”compilation-tapes” – filmer som sätter ihop

scener från andra filmer, eller samlar överblivet material i en serie samlagsskildringar, helt utan övergripande handling.

Kritiken mot Williams överbetoning av porrfilmens narrativa element har inte uteblivit, och Williams har i en rad senare arbeten reviderat sin tes på ett flertal punkter.¹⁴ Men eftersom *Hard Core* fortfarande betraktas

⁴ Laura Kipnis, *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America* (New York: Grove Press, 1996), 62.

⁵ Laurence O’Toole, *Pornocopia: Porn, Sex, Technology and Desire*, (London: Serpent’s Tail, 1999), 313.

⁶ Jfr. Fredric Jameson, ”Metacommentary,” i *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986. Volume 1 Situations of Theory* (London: Routledge, 1988), 3-16 samt 190-91: ”the absence of any need for interpretation is itself a fact that calls out for interpretation” (8).

⁷ En kortfattad kommenterad bibliografi över några av de viktigaste av dessa finner man i Linda Williams (red.), *Porn Studies* (Durham: Duke University Press, 2004), 479-490.

⁸ Trots att det inom det anglosaxiska språkområdet allena har tillsatts inte mindre än fem statliga kommissioner för att utreda pornografins natur, har det visat sig nästintill omöjligt att framställa objektiva kriterier för vad som är och vad som inte är pornografi. För en diskussion av dessa utredningar, se Bernard Arcand, *The Jaguar and the Anteat: Pornography Degree Zero*, öv. Wayne Grady (London: Verso, 1993), samt Marcia Pally, *Sex and Sensibility: Reflections on Forbidden Mirrors and the Will to Censor* (Hopewell: Ecco Press, 1994).

⁹ För en klassifikation och diskussion av porrfilmens olika genrer, se Jakob Pastötter, *Erotic Home Entertainment und Zivilisationsprozess* (Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 2003).

¹⁰ Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, andra utökade upplagan (Berkeley: University of California Press, 1999 [1989]), 120-52.

¹¹ Williams, *Hardcore*, 160. Williams klassificering följer Richard Dyer, ”Entertainment and Utopia,” i *Genre: The Musical – A Reader*, red. Rick Altman, 175-189 (London: Routledge, 1981).

¹² Se Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women* (London: Women’s Press, 1979); Catharine A. MacKinnon, *Only Words* (Cambridge: Harvard UP, 1993); Susanne Kappeler, *The Pornography of Representation* (Cambridge: Polity Press, 1986). För kritiska diskussioner av den så kallade radikalfeministiska syn på pornografin som dessa tre författare ger uttryck för, se till exempel Lynne Segal, och Mary McIntosh, reds. *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate* (London: Virago, 1992); och Larry L. Langford, ”Pornography as Thought Crime: Andrea Dworkin, Catharine MacKinnon, and the Struggle against Fiction,” i *Fiction and the Social Contract: Genocide, Pornography, and the Deconstruction of History* (New York: Peter Lang, 1998).

¹³ Williams, *Hardcore*, 176.

¹⁴ Genom att i så hög grad fokusera på porrfilmens handling, påpekar Peter Lehman i en kritisk artikel, kommer Williams att blunda för andra aspekter som i själva verket är av större betydelse om vi vill förstå hur pornografi fungerar. Se Peter Lehman, ”Revelations about Pornography,” *Film Criticism* (1995): 3-16. Williams har under intryck från Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and ...*fortsetter neste side.

som ett ledande arbete på området och Williams – eller hennes förlag – valt att inte revidera originaltexten innebär det att varje person som vill sätta sig in i ämnet fortfarande kommer att präglas av den grovt missvisande föreställningen att berättelsen är ett centralt element i den pornografiska diskursen. Det kan därför vara skäl att göra upp med den vrångföreställningen en gång för alla. I det syftet ska vi se närmare på två samtida exempel på pornografisk film.

Två exempel

I vad som tycks vara ett rum i Orienten spelar en man klädd i kaftan på pipa, medan han betraktar en avklädd kvinnlig figur som med grönmålad kropp rör sig i takt till musiken. Av episodens titel framgår att hon är Kobran. Hon dansar naken några minuter, klär sedan av flöjtspelaren och tar dennes andra instrument i sin mun. Musiken fortsätter oavbrutet: flöjtens toner har hela tiden dolts av soundtrackets tjocka lager av syntetiska klanger i ett passande österländskt register. Kobran uppehåller sig med att suga och slicka i ungefär en och en halv minut, lägger sig sedan på rygg och sårar sina ben högt i luften medan hennes partner placerar huvudet över hennes könsorgan och bearbetar det med tunga och fingrar i ytterligare tre minuter. De ställer sig så upp, och han penetrerar henne bakifrån. Efter två och en halv-minut byter paret ställning på nytt, till en ”anal reverse cow-girl,” en ställning i vilken kvinnan gränsar mannen med ryggen mot honom, vilket gör det möjligt för kameran att på en gång visa könsorganens interaktion och kvinnans ansikte. Ytterligare två en halv minut senare övergår paret till vaginalt samlag i sidoläge. Den sista ställningen intas trettio sekunder senare för sekvensens klimax: Kobran står på knä med vidöppen mun framför flöjtistens erigerade penis som han runkar intensivt, för att efter några sekunder ejakulera över hennes ansikte. Kameran dröjer någon minut vid sperman som förvandlar hennes ansikte till ett index för den manliga njutningens verklighet, innan scenen tonar bort och övergår i en annan.

De följande fem tablåerna som filmen rymmer följer alla ett liknande mönster. Variationen utgår inte från berättelsens strukturella mönster, utan från miljö, stämning, och aktörernas identitet; intresset upprätthålls i lika hög grad genom kameraarbetet och klippningen som av vad som faktiskt sker. Varje scen är uppbyggd kring den erotiska konfrontationen mellan ett ”vilddjur” och dess byte: Vampyrens Byte förförs av vampyren; Tigern har sex med sin tränare; Lilla Röd gör det med vargen; den kvinnliga Korpen räddar Gatflickan från två obehagliga

typer och tillhandahåller filmens obligatoriska ”lesbiska” scen; Svarta Änkan har hårdhänt samlag med sin partner. Merparten av scenerna saknar helt och hållet dialog; där sådan förekommer inskränker den sig till stämningssunderbyggande repliker, som när Vargen uppmanar Lilla Röd att: “Suck my wolfy cock” (i pornotopia är den ofrivilliga komiken upphävd, men den finns där ständigt som en möjlighet för den som väljer att inte hänge sig åt pornografins diskursiva närvaro; vi får anledning att återkomma till detta nedan). Med undantag av den lesbiska scenen kulminerar samtliga nummer i att den manlige aktören ejakulerar över den kvinnliga aktörens ansikte, i fyra av fem fall genom att han runkar sig själv till orgasm, i ett genom att hon gör det åt honom.

Ingen enskild porrfilm kan ge en bild av genren i dess helhet, men *XXX vol 2: Predators and Prey* (Michael Raven: Sin City, 2001) – ett typiskt exempel på en film där distinktionen mellan handling och nummer är upplöst – är tämligen representativ för genren i åtminstone tre viktiga avseenden: den fokuserar så gott som uteslutande på att i explicita bilder återge sexuella handlingar; den är episodisk; och den är förhållandevis politiskt korrekt – kondomer används vid all penetrering, och rollen av Vilddjur respektive Byte skiftar från scen till scen mellan de manliga respektive kvinnliga aktörerna. Varje enskild scen rymmer ett påtagligt narrativt element genom att den rör sig från en inledande erotisk möjlighet till ett utdraget fullbordande av den möjligheten, men som helhet, som berättelse betraktat, närmar sig filmen ett slags narrativ nollpunkt, och liknar såtillvida många andra samtida porrfilmer.

Många, men inte alla, för fortfarande produceras det en uppsjö porrfilmer där man kan tala om en berättelse av mer traditionellt snitt, inte minst för den ständigt växande marknaden för så kallad ”couples porn,” filmer som nominellt riktar sig till såväl män som kvinnor. I *Design for Desire* (Nicholas Steele: Adam and Eve, 2001), berättas om kläddesignern Jason Croft, vars specialitet är erotiska kläder. Trots att företaget han arbetar för haft stora framgångar med hans produkter, kommer hans position som företagets chefsdesigner att ifrågasättas när han får konkurrens av den kvinnliga designern Daniella Lace, som visar sig ha bättre sinne för vad som tilltalar kvinnor. Jason är märkbart störd av denna konkurrens, men samtidigt attraherad av sin kvinnliga medtävlare. Det går så långt att han börjar se henne i sina drömmar. Mot slutet av filmen kommer det dock fram att Jason också är den ende som sett Daniella: hon är en del av hans fantasi, och har således hela filmen igenom i själva

verket fungerat som en allegorisk personifikation av Jasons inneboende femininitet, en omständighet som understryks av det faktum att listan över medverkande avslutas med en uppmaning om att vi bör: "Get in touch with your femininity," och att manuset bygger på en novell av filmens fotograf Philip O'Toole med titeln "The Woman Inside."

Det kan tyckas som om vi i ljuset av filmens upplösning måste ompröva de händelser som föregått den. Om Daniella i själva verket är en aspekt av Jason, kan vi då verkligen hävda att de explicita sex-scenerna är så genomskinliga som de först tycks vara? Ett exempel: den scen i vilken Crofts chef förklarar att han inte känner till någon Daniella Lace följs genast av ett nummer mellan denne och en oidentifierad kvinna. Ser man detta nummer i ljuset av att såväl tittaren som Croft själv just fått en inblick i att Croft besitter en inre kvinnlighet ter det sig inte helt långsökt att läsa detta nummer som en representation av en latent homosexuell impuls hos Croft, eller rent av som en allegorisk framställning av fullbordandet av detta homosexuella begär. I alla händelser tycks avslöjandet att Daniella i själva verket är en aspekt av Jason själv, leda till att vi tvingas erkänna att de sexscener som Daniella är involverad i suddar ut gränsen mellan manligt och kvinnligt lika effektivt som gränsen mellan dröm och verklighet suddas ut i pornografin i allmänhet, och i denna film i synnerhet. Så sett kan *Design for Desire* betraktas som ett värtaligt bevis för den ståndpunkt som gör gällande att den hårdpornografiska diskursen snarare än att befästa inrotade könsstereotyper måste sägas upplösa dessa, då den framställer en njutningens värld där alla fasta dikotomier avvecklats och lämnat plats för ett fritt flytande, amorft begär, som gör det möjligt för en kvinna att ta emot en kvinna som en man, och en man att ta emot en man som en kvinna.¹⁵

Man behöver inte principiellt avvisa detta sätt att resonera för att finna det bristfälligt i praktiken. Även om det av ett fall som *Design for Desire* klart framgår att den pornografiska filmen kan rymma en intrig med potential att få oss att se en djupare innebörd i det framställda skeendet, är det inte denna intrig som fångslar tittaren. En kundrecension på produktionsbolagets Adam and Eve's websida som ger filmen fyra stjärnor av fem möjliga är mycket talande: "I bought it because the description said there were lots of leather and stilettos clothes, and I was not disappointed. The girls are very pretty, and I enjoyed watching them. I guess the plot was OK, but I wasn't really paying attention. A good video."¹⁶ Vad filmen berättar är inte av någon större betydelse för porr-konsumenten,

vilket folk i branschen är väl medvetna om. "We are a masturbatory aid first and foremost," hävdar regissören och aktören Bill Margold illusionslöst.

There is no other reason for us to exist except for somebody to go home and jack off over us. We're not a learning aid. I do not believe we teach anybody anything except how to fast-forward their VCR.¹⁷

I en genre där en överväldigande majoritet av filmerna produceras enligt en väl inarbetad mall, och där "standard review mode" för kritiker är utan ljud och snabbspolning, kan man knappast förvänta sig att någon fäster någon större vikt vid berättelsernas intrig.¹⁸

Berättelsens temporalitet

Utmärkande för den pornografiska berättelsen är alltså inte att den saknar intrig, utan att intrigen är överflödig: den tillför aldrig något till den pornografiska läsning som, i kontrast till den tolkningsinriktade läsart som odlas inom akademiska discipliner, tar formen av ett fysiskt snarare än intellektuellt gensvar. Ytligt sett kan det verka som om pornografi fungerar som vilken annan berättelse som helst: den börjar, pågår, och tar slut. Men ser man närmare på fenomenet visar det sig alltså att den pornografiska berättelsen redan i denna basala bemärkelse

...fortsettelse note 14: *Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1990) självkritiskt påpekat att hennes sätt att leda tillbaka den cinematografiska pornografins historia till filmens teknologiska förutsättningar inbjuder till ett skuldbeläggande av det fotografiska mediet som sådant, liksom av den föregivet manliga blick som detta medium och dess avläggare ofta sammanförs med. Kritiken riktar sig implicit mot filmvetaren Laura Mulveys inflytelserika artikel "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen*, 16:3 (1975): 6-18. Se Linda Williams, "Corporealized Observers: Visual Pornographies and the 'Carnal Density of Vision,'" i Patrice Petro (ed.) *Fugitive Images: From Photography to Video* (Bloomington: Indiana UP, 1995), 3-41.

¹⁵ Kritiker som framhåller pornografins könsöverskridande karaktär inkluderar Beverly Kaite, *Pornography and Difference* (Bloomington: Indiana UP, 1995); och Rune Gade, *Staser. Teorier om det fotografiske billedes ontologiske status & Det pornografiske tableau* (Aarhus: Passepartout, 1997).

¹⁶ Hämtat 29 april 2004, från:

http://www.adameve.com/itemfrom=7/catalog_name=AdamEve/category_name=AEP_Whats%20Hot/product_id=8907/variant_id=/product.htm

¹⁷ Robert J. Stoller, *Porn: Myths for the Twentieth Century* (New Haven: Yale UP, 1991), 61.

¹⁸ Se Evan Wright, "Scenes from my Life in Porn," *LA Weekly* March 31-April 6 (2000).

avviker från berättelsen i gemen. I de flesta former av berättande utgör berättelsen ett helt, där början, mitt, och slut hänger samman och bildar en enhet vari de olika episoderna står i relation till varandra, så att innebörden i en episod påverkas av alla andra episoder. I en intrig länkas en rad händelser samman så att de kommer att ges formen av ett helt som spänner över en början, en mitt, och ett slut. I det verkliga livet följer händelser på varandra, ofta på ett tillsynes slumpartat sätt: Kungen dör, drottningen blir sjuk, drottningen dör – tre händelser, de följer på varandra i tiden, men sambandet dem emellan tycks obefintligt eller slumpartat. Men genom att föra in händelserna i en berättelse är det lätt att suggerera ett inre samband: kungen dör, drottningen blir sjuk av sorg, så sjuk att hon dör. I en intrig är alla händelser med andra ord interrelaterade, vilket får till följd att varje episod av intrigen laddas med en *dubbel temporalitet*. För att riktigt förstå berättelsens mitt – drottningens sjukdom – måste vi relatera den både till det som föregått den och det som följer på den. Frank Kermode har framhållit att en intrig kan betraktas som ”an organisation that humanizes time by giving it form.” I intrigens temporala organisation, skriver Kermode, “that which was conceived of as simply successive becomes charged with past and future: what was *chronos* becomes *kairos*.”¹⁹ Distinktionen är av teologisk härkomst – *chronos* är, som Kermode påpekar, den väntans tid som passerar, och som enligt Uppenbarelseboken inte längre skall vara, medan *kairos* är den tid som *gäller*, en tid som vunnit mening i kraft av sin relation till slutet.

Resonemanget lyfter elegant fram värdet i att ägna sitt liv åt att läsa: läsningen av berättelsen – som alltid inrymmer ett avvikande från verkligheten till förmån för insjunkandet i en fiktion, en narrativ konstruktion – rättfärdigas genom att den åstadkommer en transformation av vår upplevelse av tiden. Berättelsen gör tiden meningsfull, förvandlar *chronos*, det meningstomma ögonblicket, till *kairos*, den tid som binder ihop ögonblicken i vårt liv till en historia som kan berättas, och därmed delas med andra. Men denna transformerande operation är beroende av en uppskjutande rörelse – när vi läser en berättelse kan vi sägas ingå ett kontrakt där vi förbinder oss att suspendera insiktens ögonblick, att avsäga oss kravet på ögonblicklig tillfredsställelse av vårt begär. Nuet är alltså aldrig sig självt nog i berättelsen – det får sin mening genom att stå i relation till en framtid som genom en tillbakablickande rörelse garanterar historiens meningsfullhet.

Här är kontrasten till det pornografiska berättandet

uppenbar. I pornografin utgör episoden inte en del av en större helhet, utan framstår som en autonom helhet i sin egen rätt, vilket kommer sig av att den pornografiska episoden inte söker ett intellektuellt utan ett rent fysiskt gensvar. Pornografi vill inte förstås, den vill upplevas; den vill inte utgöra grunden för estetisk reflektion, utan vill omsättas i omedelbar kopulation, genom att koppla samman läsaren med det diskursiva nuet i ett onanistiskt rus. Det gör den genom att vara så explicit att det är omöjligt att ompröva ögonblickets betydelse. Effekten, vilket är viktigt att understryka ifråga om en genre som tycks inbjuda till mer eller mindre mediedeterministiska resonemang, är på intet vis kopplad till porrfilmens visualitet, utan är densamma för verbala texter. När Brett Easton Ellis i *American Psycho* låter samlagsskildringar som kunde vara hämtade ur läsarsidorna i *Penthouse* förbytas i en orgie i bestialiskt våld åstadkommer han en chockeffekt som förvisso kan få magen att vända sig på läsaren, men det förändrar på intet vis innebörden i den pornografiska episod som redan ägt rum. Ögonblicket av sexuell extas och kåthet som föregår den bestialiska stymplingen, förblir oberört av det som sker några rader längre ner: den som så önskar kan helt enkelt hoppa över våldet hos Ellis, eftersom det i episoden som sådan aldrig finns en antydning om att sexualiteten på något vis är kopplad till döden.²⁰ Pornografins episod kännetecknas således av att den är *semantiskt irreversibel*: oavsett vad som föregår eller följer på det pornografiska ögonblicket, förblir det inneslutet i sin egen självförståelse.

Det är därför helt följdriktigt att den pornografiska berättelsen sällan eller aldrig når fram till något reflexivt slut. ”The ideal pornographic novel, as everyone knows,” skriver Stephen Marcus träffande, ”would go on forever – it would have no ending.”²¹ Detsamma kunde sägas om den pornografiska filmen – det är ingen slump att hotelltelevisionen inte specificerar när filmer börjar och slutar på de kanaler som visar porr, utan att filmerna rullar på dygnet runt för den som vill betala. Porrkonsumenten betalar inte för berättelser, utan för den tid i vilken han eller hon får privilegiet att ta del av den pornografiska diskursen.

Porrfilmens extremt frekventa bruk av närbilden ger ytterligare en indikation på hur genren avviker från berättelsens mönster. Som filmvetaren Mary Ann Doane framhåller menar man ofta i den teoretiska diskussionen kring film att närbilden alltid i någon mening är ”an autonomous entity, a fragment, ’for-itself.’” Närbilden bryter det narrativa flödet, vill bli en ö av beständig närvaro i filmens berättande:

Space is 'used up' by the face or object, and the time of the moment [...] is expanded at the expense of the linear time of narrative. The close-up embodies the pure fact of presentation, of manifestation, of showing – a 'here it is.'²²

Det är just en sådan indexikal närvaro de många närbilderna i porrfilm på könsorganens inetraktion syftar till att frammana: detta sker, här, just nu. Faktum är att i princip varje ögonblick av den pornografiska diskursen låter sig frysas, omformas till statiska bilder som var och en för sig är kapabel att fungera som underlag till sexuell självstimulans *lika väl som episoden i sin helhet*. På nätet träffar man ofta på videosekvenser som brutits upp i bildsviter, omfattande fem, tio, eller etthundrafemtio bilder. Oftast är dessa bilder arrangerade i följd, så att det lätt ser ut som om vi fortfarande hade att göra med ett berättande som fungerar enligt berättelsens principer, där den ena händelsen följer ur den andra. Men många gånger möter man på nätet också sidor komponerade av hundratals bilder som alla lyfts ur sitt sammanhang, och nu fungerar som aptitretare för ett överdåd som tycks vara utan slut. Sådana länkplatser skvallrar inte bara om pornografins inre samband med en överflödets retorik, utan utgör också ett värtaligt vittnesmål om att det egentligen inte är sex som pornografin ger oss tillfälle att konsumera, utan tid. Om pornografins syfte enbart vore att väcka vårt sexuella begär, kunde den låta sig nöja med en eller ett par bilder; en eller ett par sidor. Istället har pornografin alltid lockat just genom att framställa ett överflöd; att lova att den inte bara kan väcka vårt begär, utan att den också kan permanentera detta begär som vanligtvis överrumplar oss i ögonblicket, och liksom skiljer oss från oss själva, får oss att glömma tid och rum. Pornografin vill göra varje ögonblick av sin diskurs till ett sådant intensivt ögonblick av begär; den vill sträcka ut begärets nu till en obestämd tid som vi kan försvinna i så länge vi njuter den. Den leda som gärna sätter in om man tar del av en pornografisk diskurs någon längre period, är i sig en indikation på att den frenetiska aktivitet som iscensätts i porrfilmens repetitiva universum inte förmår dölja att den ytterst tycks sträva efter den orörlighet som tydligast låter sig studeras i den fotografiska bilden.

Bildens temporalitet

De flesta försök att redogöra för fotografiets särart tar fasta på dess indexikalitet, det vill säga, det faktum att den tycks peka direkt på världen, utan att något symboliskt system av tecken fungerar som ett förmedlande mellan-

led. Fotografier kan härigenom sägas frysa ögonblicket, klippa ut det ur tidens gång. Inte minst är tankegången central i *La chambre claire*, Roland Barthes lilla bok om fotografiets väsen som kom att bli hans sista.²³ Fotografiet utmärks enligt Barthes av att det ger intryck på oss inte bara i kraft av det sätt som fotografen iscensätter verkligheten i det, utan också i kraft av dess unika ögonblick att fånga ögonblicket. När vi finner fotografier intressanta är det bildens förmåga att porträttera verkligheten som engagerar oss. Men vissa bilder berör oss på ett mycket mer personligt plan – det är som om något i bilden sträckte sig ut ur bilden och gav oss ett litet stick eller sår. Barthes introducerar begreppsparet *studium* och *punctum* för att skilja på dessa två olika sätt som vi fångas av fotografiets referent. Fotot som *studium* kommunicerar genom att konnotera någon kulturell föreställning och talar således till oss som kulturell artefakt; fotot som *punctum* griper oss genom att det i ögonblicket fångat någon oförutsedd detalj.

Intressant nog är det just *avsaknaden* av sådana detaljer som ”sticker” oss, som enligt Barthes gör det möjligt att skilja det pornografiska fotografiet från det erotiska: ”för mig finns inget *punctum* i den pornografiska bilden” (CC 23, 84). I det erotiska fotot, däremot, figurerar *punctum* som ”något subtilt utomfältligt, som om bilden

¹⁹ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (London: Oxford UP, 1966), 46. Paul de Man, vars arbeten ger uttryck för samma insikt i mer sofistikerad form, menar i kontrast till Kermode att den dubbla temporaliteten inte alls är att se som ett förmänskligande av tiden, utan som en konsekvens av språkets fundamentalt omänskliga karaktär. Se *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven: Yale UP, 1979); samt Magnus Ullén, ”Den obegripliga maskinen: Paul de Man och textens temporalitet,” *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1 (2004): 109-132.

²⁰ Av denna anledning förblir Ellis' bok pornografisk, vilket förstås är avsikten, medan en bok som Batailles *Ögats historia*, trots att den inte värjer för det sexuellt explicita, aldrig är det.

²¹ Steven Marcus, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. 2nd ed (New York: New American Library, 1974 [1966]), 195-96.

²² Mary Anne Doane, ”The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema,” *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 14:3 (2003): 89-111, 90, 91.

²³ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (Paris: Gallimard, 1980). Citeras efter Mats Löfgrens svenska översättning, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet* (Stockholm: Alfabeta, 1986); citeras i brödtexten som CC. Barthes intresse för fotografiet manifesteras redan två decennier tidigare i texter som ”The Photographic Message,” i *Image – Music – Text*, öv. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977) [1961], 15-31.

skickade begäret långt bortom det den låter en se, och då inte bara till 'resten' av den nakna kroppen, inte bara till fantasier om hur man skulle göra med den kroppen, utan mot den absoluta förstklassigheten hos en varelse i vilken kroppen och själen har blandats med varandra" (CC 23, 84-86). Pornografins "kompakta" kropp "visar sig" men "ger aldrig av sig själv;" det erotiska fotografiet, däremot, utmärks av ett slags inneboende generositet, av att fotografen funnit: "begärets *rätta ögonblick*, dess *kairos*" (CC 23, 86). Denna sista anmärkning är viktig, då den gör klart att det *punctum* som det pornografiska fotot påstås sakna väsentligen är temporalt till sin natur, att den varelse som Barthes menar sig återfinna i det erotiska fotot är en varelse som lever i tiden.²⁴

Att så är fallet framgår än klarare av den andra delen av essän, i vilken Barthes identifierar en mer generell form av *punctum* som följer på insikten att varje fotografi avbildar ett ögonblick som *faktiskt varit*: "Detta nya *punctum*, som inte längre har något med formen utan med intensiteten att göra, är Tiden, den starka betoning som finns i noemet [Barthes använder begreppet "noem" ungefär i betydelsen "väsen"] ('*det-var*'), dess renaste form" (CC 39, 137). Om än dolt under den trivialitet som följer av den rena mängden av fotografier i samtiden, är *punctum* i denna generella bemärkelse enligt Barthes en aspekt av varje fotografi, eller borde vara det. Barthes förnekar emellertid att denna bredare definition av *punctum* skulle utgöra en generalisering av begreppet: det är en aspekt som finns hos varje fotografi, men inte hos alla fotografier. "Det är för att *varje* fotografi *alltid* utgör ett så oavvisligt tecken på min framtida död, hur nära knutet till de levandes upphetsade värld det än tycks vara, som det talar till oss var och en, bortom all allmängiltighet (men inte bortom all transcendens)" (CC 40, 140; min kurs). Logiskt sett tycks detta resonemang rymma en motsägelse, men som vi sett ovan deklarerar Barthes redan i essäns första hälft att det inte finns något *punctum* i den pornografiska bilden. Det är visserligen riktigt att detta påstående gäller en mindre generell form av *punctum* – men vi har också sett att Barthes distinktion mellan det erotiska fotografiet å ena sidan och det pornografiska å den andra, redan vid denna punkt grundlägges genom temporaliteten, på det faktum att det förra har funnit "begärets *rätta ögonblick*, dess *kairos*." Barthes vänder aldrig tillbaka till sin anmärkning om det pornografiska fotot, säger aldrig uttryckligen att det också saknar den generella formen av *punctum*; men han antyder avslutningsvis att pornografien är ett av de redskap med vilket samhället tämjer fotografiet (som genom att det hotar

att konfrontera oss med "den uppvaknande omedgörliga verkligheten" [CC 48, 171] alltid potentiellt sett är omstörtande), genom att hänvisa till de *tableaux vivants* som står att finna på "porrklubbar i New York" (CC 48, 169). För Barthes tycks pornografi kort sagt fungera som en slags besvärjelse som det samtida samhället gör bruk av för att slippa kännas vid temporalitetens bistra verklighet.

Jag måste erkänna att jag finner Barthes argument betydligt mer övertygande om vi kastar om hans anmärkningar om det pornografiska fotot på denna punkt; det vill säga, om vi tillstår att det mycket väl kan vara erfarenheten av att ha sugits in en pornografisk bild av närvaron av ett *punctum* i form av någon oförutsägbar detalj, av att ha *överraskats* till ett begär till någon odefinierbar kvalitet i modellens ansikte eller hållning, som får människor att återvända till pornografiska bilder gång efter annan, trots att de inte kan vara okunniga om hur osannolikt det är att man kan finna något nytt i den pornografiska diskursen. Vad pornografi saknar – inte "för mig," som Barthes väljer att underdriva sitt argument, utan per definition – är inte *punctum* i form av sådana genomskärande detaljer, utan just *punctum* i dess generella form av tid. Inte så att denna temporala dimension inte existerar i den pornografiska bilden – som pornografins producenter framhåller stannar en inte ringa del av dess attraktion på dess indexikala otvivelaktighet, på det faktum att det som avbildas är en presentation snarare än en representation av sex. Men i pornografiska bilder förbyts fotografiets väsensmässiga "det-var" till det helt annorlunda intrycket av att "detta-är," genom att den masturbatoriska respons som pornografien framkallar bryter in i det ögonblick som fångats på bilden, och därmed förvandlar det till ett rum att handla i snarare än ett tillfälle för reflektion. Den pornografiska bilden saknar alltså inte den temporala dimension som motsvarar Barthes generaliserade *punctum* begrepp, men denna dimension blir föremål för omedelbar konsumtion – den överlever inte läsakten.

Det utmärkande för pornografi betraktat som en form av läsning snarare än en specifik form av sexuellt explicit diskurs, är med andra ord att den slukar tid. Att detta inte är ett betydelselöst förhållande framgår klart av Barthes egen text, som betonat att fotografiets subversiva potential utgår just från dess reflektiva dimension, alltså från den dimension som producerar snarare än konsumerar en tidlig erfarenhet: "Fotografiet är i grunden något subversivt, inte när det skrämmer, väcker häftiga känslor eller till och med stigmatiserar, utan när det är fyllt av *eftertanke*" (CC 15, 38). Historiska bilder

erhåller sin särskilda aura genom den paradox som detta fotografiska tänkande mynnar ut i. Det historiska fotot avbildar personer med livet framför sig, men kommer härigenom att framkalla dödens närvaro i livet, eftersom dessa personer nu är döda: "De har hela livet framför sig, men de är också döda (idag), de har alltså *redan* dött (i går)" (CC 39, 138). Fotografiet genomkorsas således av en dubbel temporalitet: en framåtblickande dimension som inbegriper vad som ännu komma skall i det ögonblicket fotot tas, och en retrospektiv och vagt nostalgisk dimension som kommer sig av att närhelst bilden betraktas har ögonblickets framtida potential redan börjat åtas upp, och är således redan hopplöst förgången.

Man kan naturligtvis ha olika uppfattningar om vilka slutsatser som följer ur Barthes resonemang. Man kunde hävda att den paradox han frilägger stammar ur fotografiets ontologiska beskaffenhet, av att det i kontrast till alla andra semiotiska fenomen utmärkes av att det utgör "ett budskap utan en kod" som Barthes uttrycker det i en annan text om fotografiet, och att det därför inte säger oss någonting alls om textualiteten som sådan.²⁵ Men det är att bortse inte bara från de många ställen i Barthes egen produktion som antyder att skillnaden mellan fotografiet och den litterära texten för honom är betydligt mindre än ett sådant teknikdeterministiskt synsätt ger vid handen, utan också från att Barthes når fram till sina slutsatser om fotografiets ontologiska status genom att själv läsa det just som en text.²⁶ I själva verket torde hans essä säga oss lika mycket eller mer om textualitetens beskaffenhet än om fotografiet: Oberoende av om Barthes karaktäristik av fotografiets väsen är riktig eller ej, frilägger hans undersökning textualitetens temporala särart, visar att texten är i besittning av en grundläggande temporalitet som inte är en produkt av den narrativa rörelse vi är benägna att betrakta som en förutsättning för tid i text; att textens temporalitet kommer sig av en fundamental stasis snarare än av berättandets rörelse. Det tycks helt enkelt finnas två olika temporaliteter inom det vi kallar text: å ena sidan den *berättandets* temporalitet som åstadkommes genom rörelse, genom följderna av handlingar och händelser, å andra sidan den *berättelsens* temporalitet som följer av erfarenheten av den essentiella orörlighet som vid varje punkt av berättandet vidhåftar dessa handlingar och händelser. Ett annat namn för denna orörlighet vore reflektion; och reflektion är just vad det pornografiska fotografiet förnekar oss. Pornografin söker kringgå vårt intellekt, genom att ge vid handen att den kommunikativa relationen låter sig fullbordas av att en kroppslig reaktion snarare än någon intellektuell

förståelse kommer till stånd. Den meningsproduktion som läsning normalt inbegriper kommer således i den masturbatoriska läsningen att automatiseras, eftersom våra händers rörelse inte längre avspeglar en reflektion som växt inom oss över tiden, utan istället inskränker sig till att utföra en uppsättning kommandon som så att säga är förprogrammerad i den narrativa diskursen. Den aktivitet som den pornografiska diskursen inlåter till är med andra ord snarare *interaktiv* än *narrativ* – det är en aktivitet som påbjuds *istället för* reflektion. Istället för att genomkorsas av den dubbla temporalitet som gör att berättelsen antar karaktären av en text – en diskurs som öppnar sig för begäret att producera dess mening, som är ett begär som stammar *både från diskursens författare och dess läsare* – genomskärs det av läsarens begär allena, som visserligen gör bilden levande, men bara för den stund bilden tas i bruk av detta begär. När detta begär når sin slutpunkt, är det kognitiva rum den masturbatoriska läsningen utspelat sig i oåterkalleligen förbrukat.

Pornografi och reklam

Vi har nått en punkt där det är möjligt att sammanfatta vad som ur narrativ synpunkt kan sägas skilja pornografin från andra typer av berättelser: om berättelsens funktion är att låta läsaren producera tid som mening, är porrens funktion tvärtom att göra det möjligt för läsaren att konsumera tid. Där berättelsen fyller tiden med mening, tömmer pornografin istället tiden på mening genom att

²⁴ Det bör kanske påpekas att Barthes inte använder begreppet *kairos* i riktigt samma bemärkelse som Kermode. Den senare lånar begreppet från den grekiska översättningen av Nya Testamentet, medan den förra snarare anknyter till ordets funktion i den antika grekiska retoriska diskursen, i vilken *kairos* betecknar det ögonblick talaren beträder scenen, alltså det ögonblick i vilket individen får tillfälle att tala; det rätta tillfället, eftersom det är ett tillfälle då alla lyssnar. Se Lloyd F. Bitzer, "The Rhetorical Situation," *Philosophy and Rhetoric*, 1 (1968), 1-14; och C. R. Miller, "Kairos in the rhetoric of science," i S. P. Witte, N. Nakadate, & R. D. Cherry, (reds.), *Rhetoric of Doing: Essays on Written Discourse in Honor of James L. Kinneavy* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992).

²⁵ Roland Barthes, "The Photographic Message," i *Image – Music – Text*, öv. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977) [1961], 15-31, 17.

²⁶ I *S/Z* (Paris: Seuil, 1970) heter det till exempel att vi genom att söka oss tillbaka över den dubblerande kedja av kroppar och kopior som aktiveras i Balzacs novell, erhåller den mest bokstavliga av bilder av La Zambinella: "une photographie" (fragment XXIX). Än mer betydelsefullt är kanske Barthes i det konkluderande fragmentet (nummer XCIII) konstaterar att den klassiska texten är eftertänksam, "pensif", vilket är att jämföra med det ovan citerade uttalandet i CC 15 om att "la Photographie est subversive [...] lorsqu'elle est *pensive*".

ögonblickligen omforma det som potentiellt sett kunde generera mening genom att man reflekterade över det, till ett materiellt substrat som fungerar som underlag för ett handlande som äger rum i nuet.

Det återstår att antyda i vilken mening pornografins särdrag går igen i konsumtionssamhället som sådant. För att göra det måste vi emellertid dröja vid porrfilmens egenartade berättande ännu några ögonblick. Även om det pornografiska berättandet, som vi ovan konstaterat, saknar ett meningsskapande slut, kan det tyckas som om slutet spelar desto större roll i det pornografiska numret som sådant. Som alla som sett ett par pornografiska filmer är skildringen av den sexuella akten extremt stiliserad, och följer så gott som alltid exakt samma mönster: kort förspel, oralsex, vaginal penetration, anal penetration, och slutligen extern ejakulation. Nummer som involverar manliga aktörer – och det gör fem av sex nummer i porrfilmer riktade till en heterosexuell publik – slutar så gott som alltid med att mannen ejakulerar över kvinnans ansikte eller kropp – sekvensen kallas allmänt ”money-shot” eller ”come-shot.”²⁷ Det kan därför verka frestande att betrakta själva numret som en berättelse i sig, en berättelse som går ut på att sexualisera den kvinnliga kroppens öppningar, som genom att ställas till förfogande för det manliga begäret bekräftar myten om kvinnans universella begär. Sett så skulle det avslutande spermasprutet kunna ses som det pornografiska numrets ”sense of an ending,” som Linda Williams föreslagit, som det teleologiska slutmål som de föregående sexuella handlingarna syftar fram mot, vilka i sin tur skulle rättfärdigas av ejakulationens obestridbarhet, som fungerar som tecken för att den njutning som iscensätts i porrfilmen är äkta och inte spelad.²⁸

Resonemanget saknar inte förtjänster – inte minst för att det visar att den ”verklighet” pornografien påstår sig skildra, endast låter sig vidimeras genom en uppenbarligen helt igenom retorisk konvention som det externa spermasprutet utgör. Men även om det avslutande spermasprutet förvisso ofrånkomligen ger den pornografiska episoden en avrundad karaktär – det är lätt att förstå att de akrobatiska övningarna inte gärna kan fortgå när mannens apparatur veknar – är det viktigt att observera att detta ”slut” på inget sätt är jämförbart med det reflexiva slut som utmärker den typologiska berättarstruktur som Kermode betraktar som fundamental för människans sätt att tänka. Som vi sett ovan är romanformen enligt Kermode närmast att betrakta som en transponering av det bibliska mönstret till ett sekulärt register: precis som i Bibeln bestäms innebörden av varje episod i en roman

av dess relation till berättelsens struktur som helhet, vilken i sin tur är avhängig berättelsens slut. Slutet blir därigenom ett privilegierat ögonblick av berättelsen, den punkt vid vilken strukturen i sin helhet avslöjas, och tiden så att säga vänder tillbaka över det avstånd som tillryggalagts och sköljer genom de episoder som lett fram till detta slut, varvid det som tidigare varit en kronologisk räckta meningslösa moment förvandlas till berättelsens meningsfulla tid. Enligt denna analys möjliggör romanen upprättandet av en relation till det transcendentum genom en intellektuell process, med hjälp av reflektion och estetisk distans.

Icke så med pornumrets kulminerande ”money-shot.” Dess uppgift är inte att överbrygga ett tidligt avstånd genom att skölja tillbaka över de moment som episoden är uppbyggd av, så att det inre sambandet mellan dessa blir uppenbart. Vart och ett av de olika moment som det numret i porrfilmen är uppbyggd av är, liksom numret i sig, i princip ett självständigt helt, vars innebörd är absolut och semantiskt irreversibel. Att så är fallet framgår av att den kulminerande ejakulationen på intet vis innebär att berättandet som sådant upphör. Tvärtom leder merparten av ejakulationer bara till att en ny episod tar vid, en episod som visserligen varierar den föregående såtillvida att den utförs av andra aktörer, men som till struktur och innehåll likafullt är att betrakta som en ren repetition av vad som redan ägt rum en eller flera gånger, snarare än som en utveckling av detta. Som ”slut” betraktat är ejakulationens uppgift en annan, inte att överbrygga ett tidligt avstånd, men väl ett kognitivt eller rumsligt avstånd: det syftar till att utplåna distansen mellan diskurs och verklighet.

Den externa ejakulationen fyller kort sagt funktionen av ett slags objektivet korrelat i den pornografiska filmen: det är genom denna visuella retoriska figur som pornografien gör gällande både att den njutning som gestaltas är verklig, och att det sätt begäret fullbordas på inom ramen för den narrativa diskursen äger en exakt motsvarighet i den extra-narrativa verklighet som rymmer den manlige porrkonsumenten. Och det är här vi kan notera en första tydlig strukturell överensstämmelse mellan pornografins berättande och reklamens. Att notera är att reklamen framställer med andra ord sig själv som en genomskinlig diskurs, en form av berättande som inte behöver tolkas för att förstås. Att man *kan* tolka reklam är en annan sak; det centrala i det här sammanhanget är att den inte *behöver* tolkas för att fylla sin funktion: så länge konsumenten kan bibringas föreställningen att den symboliska verklighet som reklamdiskursen ger uttryck

för äger en reell motsvarighet kan den suddas ut gränsen mellan den fiktiva diskursen och den historiska verkligheten. Reklamen berättar historier om underbara ting under förespeglingen att ursprunget till dessa historier står att finna i den produkt som bjuds till försäljning. I själva verket är det förstas inte produkten som sådan som är bärare av de egenskaper som associeras med den, utan den logotyp som associeras med varumärket produkten inrangeras under.

Denna logotyps funktion är i ett viktigt avseende helt igenom ekvivalent med den som innehas av den externa ejakulationen i porrfilmen: liksom den senare fungerar logotypen som bevis på att den berättelse som reklamen berättar äger en oförneklig realitet. Genom att etablera ett otvetydigt samband mellan reklamens fantasivärld och den faktiska värld som konsumenten bebor, skriver logotypen så att säga in reklamens berättelse i konsumentens verklighet. Logotypens närvaro garanterar således att den berättelse som reklamen presenterar inte bara är en fantasi; det är genom logotypen som reklamen uppfyller sitt löfte om att begärets fullkommande ser precis likadant ut i verkligheten som det gör i den berättelse reklamen konstruerar. Möjligheten att tillfredsställa begäret är således enligt marknadsföringsdiskursen ständigt tillgänglig; fullkommandet av begäret står enligt reklamen inte att finna i någon vag, imaginär egenskap som vi aldrig kan vara säkra på att erhålla fullt ut, utan i faktiskt föreliggande föremål. På så vis kommer logotypen liksom den externa ejakulationen i porrfilmen att fungera som garant för att begäret äger substans, och att det därför inte står i behov av fantasins förmedling för att fullbordas, utan kan tillfredställas omedelbart, i något närbeläget shopping-center.

Reklamens släktskap med pornografin består med andra ord inte främst i dess innehållsliga anspelningar på en pornografisk diskurs, utan i en strukturell parallellitet. Det är inte främst genom att göra bruk av och förstärka stereotypa könsroller som reklamen påminner om pornografin, utan genom att den liksom porren gör bruk av en berättarstruktur där slutet alltid är givet på förhand. Reklamen slutar alltid med presentationen av en logotyp, liksom den pornografiska sekvensen i porrfilm alltid slutar med att mannen ejakulerar sin sperma över kvinnans kropp. I båda fallen sammanfaller slutet med att en form av skrift materialiseras: en skrift som söker bevisa att den fullkomlighet som man i andra utopiska modeller förlagt till en senare tidpunkt (i kristendomen, till en hinsides tillvaro; i marxismen, till en ännu icke förverkligad framtid) redan finns tillgänglig här och nu.

Pornografin kan alltså läsas som en allegori över konsumtionssamhällets förskjutning av föreställningen om det transcendenta som ett historiskt mål, till ett redan existerande föremål.

Pornografin som privat rum

Denna transformation av slutet från en temporal funktion till ett materiellt substrat är inte det enda reklamen har gemensamt med pornografin. Lika centralt är det faktum att båda fenomenen förutsätter en *privatisering av läsakten*. Det tål att betonas att oavsett hur öppet pornografisk en diskurs än kan tyckas vara till sitt *innehåll*, kan dess pornografiska potential förverkligas endast under förutsättning att den kan bli tillgänglig för en privat läsart. Konsthistorikern David Freedberg har med rätta betonat att vår omedelbara upplevelse av bilder ofta är betydligt mer sinnlig än konstkritiken vill kännas vid, inte minst när bilden ifråga är av sexuell natur, som Titians *Venus av Urbino*.²⁷ Som Arthur C. Danto påpekar i en recension av Freedbergs bok, är det emellertid visserligen sant att vi exempelvis kan bli sexuellt upphetsade av bilder, men det faktum att vi på samma sätt kan bli upphetsade av ord visar att det inte är bildens visualitet som sådan som ligger till grund för dess förmåga att hetsa upp oss. Vidare är det, menar Danto, skillnad på att se att en bild kan verka upphetsande, och att faktiskt bli upphetsad av en bild. "No one, I dare say," påpekar Danto lakoniskt, "has conducted the required survey, but I would be astonished if very many male visitors to

²⁷ Enligt Ira Levine (som uppträder under pseudonymen "Ron") är standardformatet för ett porrfilmsmanuskript "from fifteen to twenty-five pages, all for a seventy-minute final product with six commercial scenes in it, with the classic breakdown of three boy-girl scenes, a boy-boy-girl, a girl-girl-boy, and a girl-girl, according to a strict formula. You can arrange them in any order, but they've all got to be in there: there's got to be six of them; they've got to fit into seventy minutes; and they have to be composed in that way" (Stoller, 1991; 204). Som inte minst Linda Williams framhållit är porrfilmngenren inte riktigt så stereotyp som Levine här ger vid handen, men hans kommentar ger ändå en tämligen rättvis bild av genrens breda mittfåra.

²⁸ Jfr. Bill Margold i Stoller, 1991: "I like to have my sex scenes begin, middle, and end. I like to have petting; I like to have kissing if I can get away with it; I like to have people get out of their clothes on camera; I like to have an entire sex scene. So if you're going to jack-off over this, you're going to have the beginning, middle, and end" (48).

²⁹ David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 17.

the Uffizi had erections before Titian's *Venus of Urbino*, even though all can see that she is a very arousing lady."³⁰ En bild kan vara hur sexuellt explicit som helst, men den blir pornografisk först i den stund den lyfts ut ur en offentlighet och in i en privat sfär tillhörig individen. Det är av största vikt att ingenting stör illusionen av att den pornografiska diskursen finns till bara för den enskilde läsaren: bara inom ramen för en sådan sfär kan illusionen att individen står fri att nyttja den efter eget behag vidmakthållas. Därmed inte sagt att konsumtion av porr nödvändigtvis är förbehållet enskilda individer – flera personer kan naturligtvis uttalat eller outtalat enas om att respektera konsumtionens privata karaktär, och på så sätt gemensamt ge sig hän åt den pornografiska fantasin att världen inte är annat än ett objekt för det egna begäret. Det går dock inte att komma ifrån att porr oftast konsumeras i ensamhet, och när så inte kan ske tycks det vanligaste sättet att hantera situationen vara att uppträda på ett sådant sätt att man markerar att man är på det klara med att denna konsumtion förutsätter att var och en respekterar att man befinner sig i ett slags fingerat privat rum:

Jag lärde mej så småningom, att på porrbio talar man inte med varandra, ja man låtsas inte ens om varann, fast vi sitter så nära och upplever samma saker på filmduken. Det är inte ens tillåtet att ge ljud åt sina upplevelser, möjligen ett förläget skratt men aldrig i livet ett uttryck för upphetsning eller avsmak, så som sker under konventionell filmförevisning. [...] Det är väl dokumenterat nu, att på porrbio vill man vara ensam med det som händer på duken, kanske avskilja så mycket som det går av mej-själ-och-det-på-duken från verkligheten omkring.³¹

Porrkonsumenten befinner sig i en bubbla; också när hon är bland andra är hon ensam med sig själv, i en värld som bara rymmer det egna jaget, dess begär, och den diskurs som underblåser detta begär genom att utge sig för att vara dess fullkommande: "I mig finns allt du söker."³²

Faktisk ensamhet må befrämja en pornografisk läsart, men än viktigare är att diskursen låter sig upplevas som privat också i epistemologisk bemärkelse. Lockelsen i den pornografiska diskursen utgår från att den framställer sig som en arena på vilken läsaren som subjekt är allena-dande, en arena inom vilken världen inrättas efter subjektets varje önskan. Det är emellertid endast utifrån läsarens perspektiv som pornografin tycks innebära en sådan suveränitet; de personer som är involverade i dess

framställning torde inte vara lika benägna att förväxla dess produktionsbetingelser för frihet. Men för att denna insikt inte ska störa illusionen av att allt är tillåtet, måste den pornografiska diskursen suddas ut varje spår av de omständigheter som ligger bakom dess frambringande. Därför gör den sig föräldralös: den klipper av bandet till sitt upphov, till den historiska verklighet som ligger bakom den diskursiva närvaro den framställer som en verklighet i egen rätt. Det är således ingen slump att det pornografiska berättandet så ofta låter bli att namnge sin författare: bara om dess narrativa diskurs framstår som helt igenom autonom, fullständigt frikopplad från varje tänkbar bakomliggande författarröst, kan den upprätthålla fiktionen att dess läsare står fri att konsumera diskursen efter eget behag, utan att behöva ta hänsyn till vad den vill säga.

Det är som ett led i en sådan avsocialisering av den narrativa diskursen som man måste förstå den egenartade funktion humorn spelar i pornografi. Som Peter Lehman förtjänstfullt påpekar underlåter Williams att uppmärksamma de "fleeting moments of humor" som återfinns i snart sagt varje porrfilm.³³ Riktigt rolig porr är en anomali – vore skämtet så skojiga att vi inte kunde hålla oss för skratt, skulle de stå i vägen för den sexuella upphetsning pornografin utlovar; skrattet, som är en fysisk företeelse, skulle motverka den fysiska upphetsningen, den ena kroppsliga reaktionen slå ut den andra. Därför måste hårdporrens humor ta formen av ett slags självförlöjligande. Detta vagt masochistiska drag kopplas av manusförfattaren Antonio Passolini i en intervju med David Flint intressant nog just till frågan om berättelsens status i pornografi.

[Passolini] If the viewer just wants to wank, then they're gonna fast forward to the sexual parts they want to see, and they don't give a fuck about the movie and how it ends.

[Flint] Yeah, they won't be following the plot, or even necessarily be watching the film in one session.

[Passolini] That's true, and that's the biggest problem I face in trying to make a porno film that's not a porno film – at least when it comes to defying the rigours of structure. For me, comedy always proved to be an easy way out of the dilemma. I wrote a lot of movies for the Dark Brothers and other producers as well where I tried to be as banal as possible so that the viewer would want to watch if only out of sheer incredulity.³⁴

Humorn är ett sätt att få tittaren att fortsätta titta, att få honom eller henne att ta del av hela diskursen inte för att den är intressant, utan för att den är så otroligt dålig att man knappt tror sina ögon. Porrumor är inte bara under bältet, den är bortom varje nivåbeskrivning: "porn comedy," förklarar regissören Jim Holliday, "is stuff I would be ashamed to take to the Comedy Store and present to normal people as funny, but I know it works with adult porn audiences."³⁵ Några exempel: I *Haunted Tales* (Jim Powers: Heatwave, 1999) har ett par samlag i ett hus som sägs vara hemsökt av onda andar. Medan de håller på börjar det ryka bakom sängen och upp stiger ett manligt "spöke" som med guttural röst säger: "Leave this house! That's my prostitute!" Varpå mannen i sängen förskrämd springer därifrån, och spöket tar vid. End of joke. I *Trixxx* (Francois Clousot: Heatwave, 1999/2000) – en pornografisk remake av *Matrix* – höjer huvudpersonen handen för att på känt maner stoppa en kula som avfyrats mot honom. Gissa hur billig specialeffekten ser ut! I *Bad Wives 2* (Paul Thomas: Vivid, 2001) utgörs en av karaktärerna av Satan, som efter behag antar skepnaden av ömsom man och kvinna. I en scen där Satan i form av en kvinna är involverad i analt samlag råkar den lede plötsligt uppträda i den manlige aktören Randy Spears skepnad som stirrar in i kameran och säger "Ooops, wrong morph," innan han snabbt förvandlas till kvinna igen. Det är ingen stor komik, men det är heller inte avsikten. Vi skrattar inte *med* den pornografiska diskursen, vi skrattar *åt* den.

Den pornografiska diskursen tillåter med andra ord två till synes helt konträra läsarter, som i själva verket är två sidor av samma mynt: å ena sidan det intensiva uppgående i textens narrativa diskurs som kännetecknar onanin, å andra sidan den utanförståendes cyniskt distanserade blick som inte för ett ögonblick låter sig förledas av fiktionen att sexet i pornografin är på riktigt. Det är som om porrdiskursen hade en inbyggd mekanik för att tillåta konsumenten att genast ta avstånd från den lögn han eller hon bara något ögonblick tidigare kan ha varit så upptagen av att leva sig in i. Från att ha varit något vi lever oss in i, förvandlas den pornografiska diskursen omedelbart efter att orgasmen uppnåtts till något vi hånskrattar åt.

I mer allmän bemärkelse återfinns vi denna spänning mellan immersion och aversion också i vår relation till reklamens berättande. Å ena sidan finns den suggererande reklam som med hjälp av bilder, musik, och färgsättning vill väcka vår lust att köpa; å andra den ironiska reklam som verkar med humorns medel, och inte

tvekar att göra sig rolig på sin egen bekostnad, till exempel genom att avvärja ett retoriskt argument om "den intelligenta värktabletten" genom att klä upp en liten gubbe som en tablett och låta honom framföra argumentet på ett så utstuderat infantilt sätt att det är omöjligt att ta anspråken på allvar. Nej, vi köper inte att tablettens är intelligent, men vi köper tablettens. Reklamens humor är inte bara ett sätt att belöna konsumenten och på så sätt göra denne välvilligt inställd till produkten ifråga, den är också liksom pornografins humor ett sätt att invägga oss som konsumenter i illusionen att vi vet att göra skillnad på fantasi och verklighet, trots att vi medvetet går in för

³⁰ Arthur C. Danto, Recension av *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, *The Art Bulletin* 72:2. (1990): 341-342, 342

³¹ Ulf Sondell, *Den pornografiska filmen som symptom på ett samhällstillstånd*, (Göteborg: Sociologiska inst., Göteborgs univ., 1977). 9. Jfr. Scott MacDonald, "Confessions of a Feminist Porn Watcher," i *Gender, Race and Class in Media: A Text-Reader*, reds. Gail Dines och Jean M. Humez (Thousand Oakes: Sage Publications, 1995), enligt vilken ett sammanträffande med någon bekant på en porrbiograf "would interfere with what seems to me the most fundamental dimension of going to a porn arcade or movie house: the desire for privacy and anonymity" (308).

³² Det finns därför skäl att rikta invändningar inte bara mot Williams tes att porrfilmens berättelse utgör ett bärande element av upplevelsen, utan också mot den allmänna historieskrivning hon företar i *Hardcore*. För Williams är porrfilmens introduktion på biograferna ett led i dess demokratisering – från att ha varit en genre som varit förbehållen slutna sällskap, blir porrfilmerna på sjutioalet mer allmänt tillgängliga. Williams bortser dock från att den vidare spridningen inte innebär att konsumtionen som sådan blir mindre privat. I själva verket ger ju biomörkets anonymitet tillfälle till en betydligt mer privat konsumtion av den pornografiska diskursen, än tidigare decenniernas privata visningar för sällskap där de flesta känner eller åtminstone är bekanta med varandra. Porrbio var aldrig – möjligen bortsett från några visningar av *Deep Throat* som under en period uppnådde status av kultprodukt – som vanlig bio. Till porrbiografer begav man sig, som Scott MacDonald vittnat om, ensam, och hoppades att man gud förbjude inte skulle råka på någon man var bekant med; man kom in mitt i en film, och stannade sällan längre än att man hann onanera, och gav sig sedan av igen, oavsett om filmen var slut eller ej; se not 31 för referens. Noteras kan för övrigt att den bristande respekt för berättelsen som helhet som MacDonald vittnar om går igen på kabelkanalerna också idag. 2004 sände Canal + filmen *Kelly the Coed, pt 13: Pippi Girls Rule!* (Jim Powers: Heatwave, 2002) i Sverige; den avbröts efter nittio minuter, trots att man var mitt uppe i ett nummer, och att filmen i själva verket är tjugosex minuter längre.

³³ Lehman, a.a., 3.

³⁴ David Flint, *Babylon Blue: An Illustrated History of Adult Cinema 1960-1998* (Creation Cinema Collection, 1999), 179.

³⁵ I Robert J. Stoller, och I. S. Levine, *Coming Attractions: The Making of an X-Rated Video* (New Haven: Yale UP, 1996), 80.

att suspendera just denna distinktion varje gång vi önskar ta del av diskursen som verklighet.

Berättandet i konsumtionssamhället

Det behöver knappast påpekas att konsumtionssamhället som sådant inte alls ställer sig avogt till den inkapslade tillvaro som den pornografiska diskursen försätter individen i, utan tvärtom systematiskt underblåser just en sådan tillvaro. Det räcker med att se sig omkring i snart sagt vilken offentlig miljö som helst för att upptäcka att vi överallt är omgivna av en diskurs som tilltalar oss som privata individer snarare än sociala medborgare. Reklamerna utmärks av sitt privata tilltal: den talar till Envar snarare än till alla. Reklamens närvaro i det offentliga rummet utgör således ett index på att konsumtionssamhället så att säga inrättat en privat sfär i offentligheten, en sfär i vilken individen ständigt påbjuds att tillfredsställa sina privata begär. Förekomsten av en sådan sfär gör det möjligt, och kanske till och med nödvändigt, att betrakta konsumtionssamhället i dess helhet som en generaliserad variant av den pornografiska diskursen.

Det är dock inte reklamerna i sig som ligger till grund för denna pornografisering av samtiden – det är det faktum att reklamerna i allt högre grad har kommit att genomsyra de medier som omger oss som ger denna följd. Vårt sätt att förstå världen är alltid oupplösligt sammankopplad med vårt sätt att berätta. Under lång tid präglades den västerländska självförståelsen av att människan såg sitt liv som inskrivet i kristendomens berättelse om liv, död, och återuppståndelse. Denna berättelse om hur ett framtida slut hör samman med en redan förlorad början, genom en närvarande mitts förmedling – om hur den död som tycks vara människans förbannelse, i själva verket är förutsättningen för hennes välsignelse – fungerade under flera århundraden som det raster genom vilket verkligheten förstods och tolkades.

Från renässansen och framåt kommer Bibelns auktoritet dock gradvis att urholkas, och dess plats som den privilegierade kunskapskällan så småningom att intas av nya medier som dagstidningar, radio, och TV, vilka, till skillnad från Bibeln, alla äger en pågående snarare än avslutad karaktär. Vi når aldrig slutet i de historier de berättar, för även om en individuell episod – precis som den autonoma episoden i en porrfilm – kan ges en avrundad karaktär, och därmed framstå som *uttömd*, så upphör inte mediets berättande med det: en uppgift som framställs si ena dan, kan framställas så dan därpå. Därmed förändras villkoren för sanningen drastiskt: sanningen förvandlas från något en gång för alla givet

– det vill säga från något *skrivet*: en text – till något som dagligen skrivs och skrivs om: till något som bara finns i den stund det *berättas*, i nuet.

I sig själv är en sådan utveckling progressiv, och öppnar för en betydligt mindre dogmatiskt sätt att betrakta världen. Men de nya medierna har inte bara sin inneboende föränderlighet gemensamt, utan också sina ekonomiska förutsättningar: de är alla reklamfinansierade. Alla berättelser som förekommer i dessa medier kommer härigenom att tjäna ett bestämt syfte: att få oss att konsumera reklam, det vill säga att konsumera föreställningen att transcendensen existerar som ett redan närvarande faktum, snarare än som en *förväntan* som ännu återstår att realisera.

Tydligast blir detta förhållande i TV-mediet. Det är brukligt att betrakta de program som visas i TV som enskilda texter, och visst finns kan det finnas fog för att göra det: avslutade program går att betrakta som helheter som man kan upprätta en tolkande relation till. Men TV-mediets form gör att den reflexiva process som är så central för tolkningen får mycket lite utrymme när vi ser på TV. Till skillnad från vad som är fallet när vi läser en bok, ser en teaterföreställning, eller en film på bio, så äger TV-tittandet ingen given temporal utsträckning. TV-berättandet har av Raymond Williams träffande karaktäriserats som ett *flöde*, där det ena programmet hakar in i det andra, om inte i en och samma kanal så i en annan.³⁶ Detta flöde äger ingen given slutpunkt; det vanliga är att vi slutar titta när det är dags att gå till sängs. Och eftersom TV-mediets flöde gärna vandrar vidare till andra medier – kvällstidningarnas löpsidor, debattprogram på radio, chat-siter på nätet – är det tveksamt om man verkligen kan säga att vi slutar ta del av detta flöde bara för att vi stänger av TV-apparaten. I någon mening är vi ständigt omslutna av ett oavbrutet pågående TV-utbud.

Eftersom programmet i TV genast följs av ett annat, kommer den tillbakablickande reflektion som är så viktig för förståelsen av en berättelse hela tiden att skjutas upp när vi ser på TV; vårt intresse styrs ständigt framåt, mot nästa program, nästa tillfälle att leva oss in i en mer eller mindre fiktiv värld. Men det kommersiella TV-berättandet präglas inte bara av denna framåt drivande karaktär, utan också av de många avbrott som präglar berättandet.³⁷ Var tolfte minut bryts berättandets flöde genom reklamerna. Syftet med dessa ständigt återkommande avbrott är att styra om den avkodningsprocess som TV-tittaren är engagerad i, att rikta denna avkodningsprocess från den fiktiva diskursen, till en diskurs som äger utpräglat

pornografisk karaktär såtillvida att den inte gör anspråk på att vara en representation i samma bemärkelse som det övriga programutbudet, utan snarare fungerar som ett alternativt kognitivt rum. Reklamen menar sig inte spegla verkligheten, likafullt pekar dessa publicistiska avbrott tillbaka på världen i mycket mer konkret bemärkelse än vad som är fallet med några andra TV-program, dokumentärer och nyheter inkluderade. Den bild reklamen framställer är inte en bild av *verkligheten*; i den mån verkligheten alls förekommer i reklamen gör den det i allmänhet på ett sätt som är omöjlig att inte förstå just som en bild – förskönad eller förfulad, men alltid avpassad till den produkt som står i bildens centrum. Produkten är naturligtvis inte heller en representation, utan en verklighet; en verklighet som genom att figurera såväl inom ramen för den fiktiva bild som reklamen utgör som i vår konkreta vardag, överbrygger avståndet mellan TV-diskursen och verkligheten, tar med sig en del av den fiktiva bilden in i verkligheten.

Så kommer avkodningsprocessen att riktas mot en redan föreliggande värld, snarare än mot den gigantiska dagdröm som TV-berättandet i övrigt utgör. Men världen framställs inte som en sfär som står i behov av vår tolkande aktivitet för att förstås. Istället uppmanas vi att *ingripa* i världen, inte efter reflektion, utan genom ögonblickets ingivelse: säg din mening på nätet; skänk pengar till behövande barn; agera, nu, genast; men förändra inte ditt sätt att tänka – världen är som den är. Världen blir verklig, ger det kommersiella TV-mediet vid handen, inte genom att vi *förstår* den narrativa diskurs som förmedlar en bild av världen (så som vi förstår en berättelse), utan genom att vi får tillfälle att *interagera* med denna diskurs, och på så sätt komma världen närmre. Och eftersom TV-mediet liksom den pornografiska diskursen utmärks av sin genomskinlighet – av att den *är*, snarare än av *vad den berättar* – blir ett närmande av verkligheten liktydigt med att vi söker gå in i och bli en del av TV-mediets egen narrativa diskurs som alltid utgör ett nu. Det är således alls inte förvånande att villigheten att ställa upp i än den ena än den andra dokusåpan är så stor: först i TV:n blir världen verkligt verklig, för det är bara i TV-mediet som konsumentens privata bubbla kan förbli intakt men ändå förenas med en diskurs som också andra kan ta del av.

Men det är inte bara dokusåpan som visar hur vi

kommit att uppfatta TV-mediet som en plats där vårt privata begär efter omedelbar förlösning sammanfaller med en narrativ diskurs som är tillgänglig för alla: de snuff-filmer som unga terrorister hoppas ska fungera som en genväg till förverkligandet av deras dröm om en bättre värld, och som i en makaber förskjutning av den pornografiska vanföreställningen att den representation som rymmer en otvetydig handling automatiskt kan kalla sig verklighet, låter en reell sexualakt ersättas av ett faktiskt mord, är ett grymmare vittnesmål om samma sak. Den motsättning som Ignatieff vill upprätta mellan marknadsföring å ena sidan, och pornografi å den andra, är med andra ord en ren chimär. I själva verket är de snuff-filmer han fördömer en produkt av ett tänkande som omfamnar möjligheten till omedelbar transcendens, precis som de reklamslag som gör gällande att vägen till ett bättre liv finns att tillgå i den och den produkten. I båda fallen har vi att göra med diskurser som är pornografiska i den meningen att de istället för att avbilda verkligheten, framställer representationen av verkligheten som verklighetens omedelbara fullkomnande, av representationen som transcendens.

Pornografi är således en fiktion av så hög konkretion att den kommer att ersätta snarare än representera verkligheten. Från pornografin utgår, liksom från fiktionen i allmänhet, ett löfte om att förflytta läsaren till en alternativt verklighet. Men till skillnad från andra former av fiktitivitet uppfyller pornografin faktiskt detta löfte. Pornografin säger inte att det *kunde* finnas en sådan värld som den avbildar: den säger att det *finns* en sådan värld, och att denna värld omedelbart låter sig konsumeras, och uppställer som enda villkor för att infria detta löfte att läsaren går med på att utplåna avståndet mellan sig själv och den diskurs hon eller han tar del av, och göra sitt begär till ett med det som spelas upp av diskursens aktörer.

Ignatieff kallar det ondska. Snarare handlar det om den vilja till det goda som *inte vet att vänta*.

³⁶ Raymond Williams, *TV: Teknik och kulturell form*, öv. Gunnar Sandin (Lund: Arkiv, 2001).

³⁷ Som Tania Modleski påpekar i *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* (Hamden: Archon Books, 1982), upplever tittaren TV-berättandet inte bara som ett flöde, utan också, på grund av de återkommande reklampauserna, som en serie avbrott.