

Lunds universitet
SOL Filmvetenskap
Handledare: Ingrid Esping
och Ann-Kristin Wallengren
2006-06-15

Elisabet Björklund
LIV 705

Kärlekens retorik

Om tilltal och sexualsyn i *Ur kärlekens språk* och *Kärlekens språk 2000*

Innehållsförteckning

Inledning.....	1
Syfte, teori, metod och disposition.....	2
Avgränsningar.....	3
Sexualupplysningen historiskt – en överblick.....	5
Fram till 1955.....	5
1955 till idag.....	7
Sexualupplysning och film – analytiska verktyg.....	11
Sexualupplysningsfilm och tilltal.....	11
Sexualitet som diskurs.....	15
Analys: <i>Ur kärlekens språk</i>	18
Plotsegmentering.....	18
Tilltal.....	21
Sexualsyn.....	26
Analys: <i>Kärlekens språk 2000</i>	29
Plotsegmentering.....	29
Tilltal.....	33
Sexualsyn.....	38
Avslutning.....	41
Sammanfattning.....	41
Slutsatser och diskussion.....	42
Källförteckning.....	45
Otryckt material – filmer.....	45
Otryckt material – övrigt.....	47
Tryckt material.....	47

Inledning

Sexualupplysningsfilmen *Ur kärlekens språk* (Torgny Wickman, 1969) blev i skarven mellan 1960- och 1970-talet en av de mest sedda svenska filmerna på bio. Sammanlagt gick över en miljon svenskar och såg filmen som spelade in över sju miljoner svenska kronor.¹ Filmen fick hela tre uppföljare: *Mera ur kärlekens språk* (Torgny Wickman, 1970), *Kärlekens XYZ* (Torgny Wickman, 1971) och *Kärlek – så gör vi. Brev till Inge och Sten* (Torgny Wickman, 1972). Dessa följdes 1973 av klippfilmen *Det bästa ur kärlekens språk-filmerna* (klippning av Lasse Lundberg). Trettiofem år efter premiären av den första filmen kom *Kärlekens språk 2000* (Anders Lennberg, 2004),² en moderniserad uppföljare som återigen tog sig an ämnet sexualupplysning, men som tvärtemot sin föregångare blev en total flopp. Enligt Svenska filminstitutet fick filmen endast 565 besök under det första året och spelade bara in 39 430 kronor.³ Om denna filmserie handlar min uppsats.

Sverige ses ofta som ett land där den sexuella frigörelsen kom tidigt och där liberala hållningar har styrt vårt förhållande till sex i medieutbudet. Sverige var det land som 1955 var först i världen med att införa obligatorisk sexualundervisning i skolorna vilket föranledde våldsamma reaktioner utomlands och till viss del grundlade den spridda föreställningen om ”den svenska synden”.⁴ Under sextiotalet exploderade dessutom en sexualdebatt på alla plan i samhället vilket ledde till att en rad förändringar kom till stånd, bland annat blev fri abort lagligt 1974 och paragrafen om att ”såra tukt och sedlighet” togs bort ur brottsbalken 1970 – något som i princip innebar att pornografin släpptes fri.⁵ Sedan dess har synen på sexualitet förändrats en hel del. Hiv- och aidskrisen under 80-talet gav ett annorlunda perspektiv på sex som någonting som till viss del också kunde vara farligt, samtidigt som sexualupplysningen i skolorna och inställningen till sexuell identitet i allmänhet utvecklades åt ett håll som antydde en mer utbredd acceptans i samhället för olika sexuella läggningar. Att studera svensk sexualupplysningsfilm från olika tider är därför intressant av två skäl: För det första är det givande att söka se vilka förändringar som går att finna mellan två verk som är skilda åt av ett

¹ www.imdb.com/title/tt0064563/business, 2006-05-01, utskrift i författarens ägo

² Filmens titel är egentligen kort och gott *Kärlekens språk*, men en alternativ titel är enligt Svensk filmdatabas *Kärlekens språk 2000*. För att undvika sammanblandning av de analyserade filmerna har jag därför valt att använda denna titel när jag refererar till filmen.

³ www.sfi.se/sfi/IMAGES/_SFI_PDF_STAT/2004_PREMIARSATTA_LANGFILMER_EF_TITEL_AD.PDF

⁴ se exempelvis Lena Lennerhed, *Frihet att njuta – sexualdebatten i Sverige på 1960-talet*, Norstedts förlag, 1994, s. 89 - 98

⁵ För en utförlig redogörelse se Lennerheds bok, särskilt kapitel åtta och elva.

stort tidsglapp. För det andra har sexualupplysning på film en fördel gentemot sexualupplysning i andra medier: Möjligheten att i rörlig bild visa hur sexuell aktivitet går till.

Syfte, teori, metod och disposition

Syftet med denna uppsats är att genom en jämförande analys av berättargreppen i filmerna *Ur kärlekens språk* samt *Kärlekens språk 2000* försöka utröna hur filmerna riktar sig till sin publik och vad detta ger för effekter på det budskap om sexualitet som filmerna vill förmedla. Filmerna utger sig båda för att vara sexualupplysningsfilmer vilket antyder att filmernas mål är att förmedla kunskap om sexuallivet. Förhållandet mellan film och åskådare är därför högst centralt för uppsatsen och den retoriska aspekten, d.v.s. hur filmerna presenterar sitt material för att föra fram och argumentera för sitt budskap, får därför stå i centrum för analysen. De viktigaste frågeställningarna är: Vilka stilistiska verktygsmedel använder man sig av för att föra fram sitt budskap i filmerna? Vad innebär detta för typ av tilltal gentemot åskådaren? Vad får detta tilltal för konsekvenser för synen på sexualitet som förmedlas? Slutligen försöker uppsatsen svara på om man genom detta kan dra slutsatser om hur synen på sexualitet har förändrats från slutet av sextiotalet till idag. Att jag valt att analysera endast *Ur kärlekens språk* och inte dess uppföljare är för att jag anser att denna film är mest intressant eftersom det är den första filmen i serien och eftersom det är längst skillnad tidsmässigt mellan denna film och *Kärlekens språk 2000*. När det förefaller väsentligt tar jag dock in exemplifieringar från de tre uppföljarna till den första filmen.

Uppsatsen rör sig teoretiskt mellan främst två olika fält. För att komma åt tilltalet i filmerna används i uppsatsen dokumentärfilmsteori, där Bill Nichols begrepp ”voice” är särskilt centralt. I syfte att möjliggöra en diskussion kring sexualitet och sex på film har jag dessutom valt att ta in en hel del teori kring sexualitetens och sexualupplysningens historia. Den viktigaste teoretikern som används är Michel Foucault och dennes begrepp ”ars erotica” samt ”scientia sexualis” så som han presenterar dem i *Sexualitetens historia band I: Viljan att veta*.⁶

Den metod som används är en närläsning av de båda filmerna *Ur kärlekens språk* och *Kärlekens språk 2000*. På ett grundläggande plan används den neoformalistiska teori för berättande som presenterats av David Bordwell och Kristin Thompson, huvudsakligen för att åstadkomma en plotsegmentering av de respektive filmerna.⁷ De presenterade teoretiska

⁶ Michel Foucault, *Sexualitetens historia band I: Viljan att veta*, översättning av Britta Gröndahl, Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB 2002

⁷ se David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, sjunde upplagan, New York: McGraw-Hill 2004

begreppen används sedan metodiskt för att kunna göra en analys av tilltalet och sexualsynen. Metodiska inspirationskällor har varit de analyser av Utbildningsradions program som Ann-Kristin Wallengren gör i undersökningen ”Samhällsbyggarnas tv-undervisning. Estetik och ideologi i utbildningsprogram för televisionen”⁸ samt i boken *UR-bilder – utbildningsprogram som tv-genre*,⁹ då detta material behandlar specifikt utbildningsprogram vilka torde ha ett nära släktskap med upplysningsfilmen.

Jag har i uppsatsen strävat efter en enkel och tydlig disposition. Inledningsvis presenteras och diskuteras sexualupplysningen i Sverige översiktligt för att belysa hur utvecklingen har sett ut från 1900-talets början till dess att *Ur kärlekens språk* hade premiär, och vad som har hänt sedan dess. Här läggs också vikt vid den allmänna inställningen till sex och därigenom också till företeelser som sexualdebatt och dylikt. Efter detta följer ett teoretiskt avsnitt där de analytiska verktygen som ska användas metodiskt i analysen plockas fram och diskuteras. Här presenteras först teori kring tilltal och retorik i film delvis utifrån Bill Nichols dokumentärfilmsteori. Sedan presenteras Foucault och hans teorier om sexualitetens olika diskurser. Därefter följer analyserna av de båda filmerna kronologiskt, d.v.s. först analyseras *Ur kärlekens språk* och sedan *Kärlekens språk 2000*. Uppsatsen utmynnar i en diskussion av filmernas likheter och skillnader och slutsatserna som kan dras på basis av denna diskussion utvärderas.

Avgränsningar

Uppsatsens ämne är långt ifrån oproblematiskt, och några korta reservationer kan därför vara på sin plats.

För det första är det svårt att skriva om sexualupplysning utan att samtidigt komma in på en diskussion kring hur sexualupplysning bör bedrivas. I det material som går att finna om filmserien stöter man ofta på kommentarer av starkt värderande karaktär. Kerstin Vinterhed skriver exempelvis såhär om *Ur kärlekens språk* i *Dagens Nyheter* den 9/9 1969: ”Hos Maj-Briht Bergström-Walan (en av specialisterna som figurerar i *Ur kärlekens språk*, min anm.) fanns [...] en perfektionism som berörde mig illa [...] men enligt henne är de ’perfekta’ samlagen mycket få och ’med perfekt menar jag då ett samlag där båda parter når orgasm samtidigt’. Vad är det för skitsnack egentligen?”¹⁰ Lena Bengtson skriver om *Mera ur*

⁸ Ann-Kristin Wallengren, ”Samhällsbyggarnas tv-undervisning. Estetik och ideologi i utbildningsprogram för televisionen” i *Om tilltal, bildspråk och samhällssyn i utbildningsprogrammen*, redaktör Bengt Sandin, Stiftelsen Etermedierna i Sverige 2004

⁹ Ann-Kristin Wallengren, *UR-bilder, Utbildningsprogram som tv-genre*, Stiftelsen Etermedierna i Sverige 2005

¹⁰ Kerstin Vinterhed, ”Klinisk och rak upplysningsfilm med ytligt språk”, *Dagens Nyheter*, 1969-09-09

kärlekens språk i *Arbetet* den 9/9 1970 och kallar filmen ”sexualgymnastik och porr i socialt accepterad form”,¹¹ och den tidigare citerade Kerstin Vinterhed skriver om samma film i *Dagens Nyheter* samma dag att ”[f]ilmens budskap är enklast uttryckt: Knulla och bli fri! Sex som frälsningslära alltså”.¹² I *Aftonbladet* den 9/7 1971 skriver Jurgen Schildt såhär om *Kärlekens XYZ*: ”Deras svassiga sexuella frihetslidelse – som ungefärligen låter sig formuleras med orden kopulera och bli glad – har liknat en revelj för boyscouter, eller värre upp, en doktrin”.¹³ Dessa citat representerar bara ett fåtal av de åsikter som har förts fram om filmserien, men vad som bör påpekas här är att det inte är denna typ av diskussion kring sexualupplysning som uppsatsen vill eftersträva. Vad som ska analyseras är vilken sexualsyn som de olika filmerna för fram och med vilka medel detta görs, men det är varken min avsikt att kritisera eller förespråka denna sexualsyn, ej heller att värdera hur väl filmerna lyckas med att framföra denna.

För det andra bör det poängteras att den analys av de valda filmerna som görs visserligen försöker utröna vilken syn på sexualitet som förs fram, men att den däremot inte gör anspråk på att i detta föra in en genusaspekt. Detta nämner jag främst eftersom ämnet och infallsvinkeln i hög grad inbjuder till detta, särskilt med tanke på hur sexualundervisningen har utvecklats under 1900-talet, och eftersom det hade varit angeläget att anlägga en dylik aspekt. För att anknyta till det ovan diskuterade finns det nämligen mycket i de analyserade filmerna som inbjuder till långa diskussioner kring sexualupplysning och könsroller och det finns all anledning att vara kritisk till många av de utlåtanden som görs i filmerna. Detta är emellertid inte uppsatsens primära syfte.

För det tredje öppnar det perspektiv som jag kommer att anlägga vari jag tar viss hjälp från dokumentärfilmsteorin för en diskussion om filmens förhållande till verkligheten. Detta perspektiv blir särskilt aktuellt med tanke på att det samlag som visas i *Ur kärlekens språk* sägs vara autentiskt. Vidare finns det mycket i de analyserade filmerna som inbjuder till långa diskussioner på detta tema, bl.a. en kommentar av en av experterna i *Ur kärlekens språk* som när han ska förklara hur filmen gjorts menar att ”när man gör vanlig film använder man ju ofta illusionerna för att [...] återge verkligheten. Här har vi [...] försökt så gott som möjligt [...] att återge verkligheten sådan den är” – ett uttalande som hade kunnat sporra långa diskussioner. Denna aspekt har jag dock undvikit.

¹¹ Lena Bengtson, ”Expert bakom sexfilm går till attack: Scener borde kortats”, *Arbetet*, 1970-09-09

¹² Kerstin Vinterhed, ”Sex som frälsning i nya ’Kärlekens språk’”, *Dagens Nyheter*, 1970-09-09

¹³ Jurgen Schildt, ”Mera ur älskogens alfabet”, *Aftonbladet*, 1971-07-09

För det fjärde kan det anses problematiskt att betrakta *Ur kärlekens språk* som en isolerad film då det egentligen är en film i en serie av upplysningsfilmer. Det kan till exempel dyka upp svårigheter när man jämför innehållet i filmerna eftersom *Ur kärlekens språk* genom sina många uppföljare behandlar fler ämnen än *Kärlekens språk 2000*. Jämför man enbart den första filmen i serien med *Kärlekens språk 2000* förefaller dock den förra ha ett mycket snävare perspektiv. Exempelvis talar man inte om homosexualitet i *Ur kärlekens språk*, något som däremot återkommer i *Mera ur kärlekens språk*. Dessa påpekanden kommer givetvis att tas i beaktande uppsatsen igenom, och i den diskussion om sexualsyn som kommer att föras kommer därför uppföljarna bitvis också tas upp.

Sexualupplysningen historiskt – en överblick

Fram till 1955

Erik Centerwall skisserar i artikeln ”Med moralen som styrmedel – historiska perspektiv på sexualupplysning” i antologin *Hela livet – 50 år med sex och samlevnadsundervisning*, hur sexualupplysningen växte fram tills dess att vi fick obligatorisk sexualundervisning i skolorna 1955.¹⁴ Han menar att det är omöjligt att fastslå när man först började med sexualupplysning och skriver att ”Sexualupplysning har alltid funnits, men inte alltid i organiserad form”.¹⁵ För att exemplifiera detta pekar han bland annat på att man i många äldre kulturer spridit kunskap om kärlekskonsten genom olika böcker och skrifter, men att det också genom historien funnits en stark muntlig tradition som fört kunskap vidare genom generationerna. Vidare pekar han på ett antal texter av Linné som beskriver samlaget mellan kvinna och man.

Det är således svårt att ange någon exakt tidpunkt för när sexualupplysningen börjar ta form i Sverige, men det är tydligt att det på 1800-talet börjar föras fram information om sex i offentligheten. Centerwall menar att det generellt under 1800-talet ställdes krav på en ökad upplysning om det sexuella, framförallt eftersom ”unga människor ansågs gå under i sjukdomar orsakade av onani”.¹⁶ Lena Lennerhed som i boken *Frihet att njuta – sexualdebatten i Sverige på 60-talet* bland annat diskuterar den sexuella frigörelsens framväxt, menar dessutom att den sexuella frigörelsen kan sägas ta sin början kring 1880, och

¹⁴ Erik Centerwall, ”Med moralen som styrmedel – historiska perspektiv på sexualupplysning”, i *Hela livet – 50 år med sex och samlevnadsundervisning*, Myndigheten för skolutveckling, Stockholm: Liber 2005, s. 26 - 34, hämtad från:

www.skolutveckling.se/publikationer/publ/main?uri=scam%3A%2F%2Fpubl%2F580&cmd=download, 2006-05-03, utskrift i författarens ägo

¹⁵ Centerwall, ”Med moralen som styrmedel – historiska perspektiv på sexualupplysning”, s. 26

¹⁶ Centerwall, ”Med moralen som styrmedel – historiska perspektiv på sexualupplysning”, s. 28

då genom att det är under denna tid som unga, radikala människor – hos Lennerhed representerade av studenten Knut Wicksell – började förespråka bl.a. användningen av preventivmedel.¹⁷

Men det är inte förrän under tidigt 1900-tal som sexualupplysningen börjar bli organiserad. Centerwall lyfter här fram bl.a. Sveriges första kvinnliga läkare Karolina Widerström som pionjär, men menar också att den undervisning som förekom så här tidigt till stor del kretsade kring fortplantningens mekanismer snarare än kring lust, och att den i huvudsak riktade sig till kvinnor eftersom dessa ansågs behöva skyddas ifrån männen.¹⁸ Preventivmedel förekom dessutom alltmer i debatten och 1910 höll den unga socialisten Hinke Bergegren ett uppmärksammat föredrag titulerat ”Kärlek utan barn”. Bergegren fick dock fängelsestraff och 1911 infördes en ny lag som förbjöd spridning av information om preventivmedel.¹⁹

Under mellankrigstiden förändrades inställningen till sexualitet mycket i samhället, något som förmodligen till stor del berodde på ett ökande engagemang i frågor kring önskade graviditeter, könssjukdomar och problemet med illegala aborter. 1932 publicerade Elise Ottesen-Jensen boken *Människor i nöd* och 1933 grundade hon RFSU tillsammans med ett antal läkare. I sin självbiografi från 1965 presenterar Ottesen-Jensen det program som antogs vid grundandet, vari man kan läsa att högsta prioritet hade ”införandet av sexualundervisning vid alla landets skolor, seminarier och universitet”.²⁰ 1932 grundades också *Populär tidskrift för sexuell upplysning* av den kulturradikala socialistiska organisationen Clarté vilken, enligt Lennerhed, gick ut i stora upplagor.²¹

1942 antogs en handledning för folkskolan i hur sexualundervisning skulle bedrivas, utarbetad efter en kungörelse från Kungl. Maj:ts som rekommenderade att sexualundervisning skulle vara en del i hembygdsundervisningen och naturkunnigheten.²² Handledningen fokuserade på fortplantning och hälsa och förespråkade generellt sexuell avhållsamhet, något som enligt Centerwall föranledde hård kritik mot handledningen eftersom denna syn på sexualitet inte motsvarade en realistisk bild av människors liv.²³ Lennerhed menar att frågor kring sexualupplysning hamnade i skymundan under andra världskriget, men att debatten återuppstod och blev desto mer brännande efter kriget. Hon menar att detta framförallt går att

¹⁷ Lennerhed, s. 10 ff, se även s. 21 - 37

¹⁸ Centerwall, ”Med moralen som styrmedel – historiska perspektiv på sexualupplysning”, s. 29 f

¹⁹ Lennerhed, s. 29

²⁰ Elise Ottesen-Jensen, *Och livet skrev*, Stockholm: Bonniers 1968, s. 192

²¹ Lennerhed, s. 30 f

²² Centerwall, ”Med moralen som styrmedel – historiska perspektiv på sexualupplysning”, s. 32

härleda till publiceringen av den amerikanske forskaren Alfred Kinseys båda rapporter *Sexual Behaviour in the Human Male* och *Sexual Behaviour in the Human Female*, 1948 respektive 1953, vilka fick en enorm uppmärksamhet. Kinsey var från början zoolog och hade specialiserat sig på gallsteklar, och Lennerhed beskriver hans arbete om den mänskliga sexualiteten som starkt påverkad av hans tidigare forskning, där vetenskapligheten och objektiviteten var hörnstenar och moraliska eller sociala värderingar av insamlade fakta var uteslutna.²⁴ Kinsey genomförde sina undersökningar genom intervjuer med människor om deras sexuella vanor och presenterade i sina rapporter ett enormt material om mäns och kvinnors "samlagsfrekvens, samlagsställningar, petting, homosexuella kontakter, onani, tidelag m.m."²⁵ Metoden som användes var taxonomisk och vad Kinsey framförallt undersökte var vilka typer av sexuell aktivitet som resulterade i orgasm. Slutsatserna som kunde dras var att den mänskliga sexualiteten var varierande och att människor kunde få orgasm av en rad olika anledningar. Dessutom påpekade Kinsey att kvinnor i sexuellt hänseende inte var radikalt annorlunda män, möjligtvis utövade de inte sexuell aktivitet lika ofta som män. Det viktigaste att komma ihåg är dock kanske att Kinseys rapporter var strikt biologiska och att hänsyn därmed inte togs till sociala och kulturella faktorer vad gäller människors sexuella liv, något som rapporterna också fick mycket kritik för, bl.a. från flera psykologer och psykiatriker.²⁶ Den debatt som de väckte – även i Sverige – var säkerligen dock ett av skälen till att det på femtiotalet och framåt blev vanligare med en alltmer liberal syn på sexuell samlevnad.

1955 till idag

1955 infördes den obligatoriska sexualundervisningen i svenska skolor, något som orsakade en våldsam debatt, framförallt utomlands.²⁷ Erik Centerwall har i artikeln "Obligatorisk sexualundervisning – perspektiv på tre handledningar" tittat närmare på bl.a. den handledning för skolan som gavs ut 1956 och som gällde för alla skolformer. Han beskriver handledningen som detaljerad och noggrann i sina föreskrifter till lärarna men gammalmodig och moraliserande i sitt innehåll. Bland annat betonas det att sexuell avhållsamhet bör vara det enda som skolan ska rekommendera, och det påpekas att homosexualitet och andra "avvikande" sexuella drifter är någonting onormalt och att homosexuella män utgör en fara

²³ Centerwall, "Med moralen som styrmedel – historiska perspektiv på sexualupplysning", s. 32. Centerwall anger dock inte från vilket håll kritiken kom.

²⁴ Lennerhed, s. 39 - 51

²⁵ Lennerhed, s. 39

²⁶ Lennerhed, s. 51 ff

för unga pojkar. Vidare uppvisar handledningen enligt Centerwall en syn på manlig och kvinnlig sexualitet som innebär att pojkar och flickor har helt olika intressen av sex. Budskapet är att pojkar är mer sexuellt intresserade än flickor – som tänker mer på kärlek än på sex – och därför måste pojkarna lära sig att förstå flickorna och flickorna måste lära sig att hålla på sig.²⁸ ”I bakgrunden finns den avsexualisering av kvinnan som präglade 1800-talet. Kvinnan hade en drift efter barn, mannen efter sex”²⁹ skriver Centerwall.

Den här synen på skillnaderna mellan könen på det sexuella planet var dock inte ovanlig på femtiotalet. Titti Forsslund har i sin avhandling *Frisk och stark med skolradion – pedagogik och retorik i hälsoprogram 1930-1959* bland mycket annat tittat på de första programmen i sexualupplysning som sändes via radio 1954-1958, de flesta ledda av lektor Torsten Wickbom tillsammans med olika elevgrupper eller andra sakkunniga på området.³⁰ ”Programmen representerar en traditionell genusordning med tydlig åtskillnad mellan flickor och pojkar, där pojkar står för en normalitet, medan flickor framstår som problematiska”³¹ skriver Forsslund och pekar på många av de uttalanden som gjorts av framförallt Wickbom om flickor som asexuella och passiva, men pojkar som driftstyrda och initiativrika. Denna syn visar sig också i sexualupplysningsboken *Brytningstid – En bok om ungdom och samlevnad* skriven av just Torsten Wickbom tillsammans med Lis Asklund 1959. Under kapitelrubriken ”Han vill – hon inte” skriver de exempelvis: ”Också hos flickan vaknar i puberteten en sexualdrift. Men, och detta är viktigt, åtminstone i vår västerländska kultur är den unga flickans drift av helt annan typ än den jämnåriga pojkens. Kanske man kan beskriva den som mera svärmisk”.³² Forsslund menar dock att Wickboms radioprogram trots detta var nydanande i flera andra avseenden, bl.a. genom sin språkliga öppenhet, sin redogörelse för menstruationen och genom sin legitimering av onanin.³³ Att det överhuvudtaget undervisades

²⁷ se Lennerhed, s. 89 - 98 för en detaljerad redogörelse

²⁸ Erik Centerwall, ”Obligatorisk sexualundervisning – perspektiv på tre handledningar” i *Hela livet – 50 år med sex och samlevnadsundervisning*, Myndigheten för skolutveckling, Stockholm: Liber 2005, s. 36 - 41, hämtad från: www.skolutveckling.se/publikationer/publ/main?uri=scam%3A%2F%2Fpubl%2F580&cmd=download, 2006-05-03, utskrift i författarens ägo

²⁹ Centerwall, ”Obligatorisk sexualundervisning – perspektiv på tre handledningar”, s. 40

³⁰ Titti Forsslund, *Frisk och stark med skolradion – pedagogik och retorik i hälsoprogram 1930-1959*, Stockholm: HLS Förlag 2002, s. 255 - 275

³¹ Forsslund, s. 272

³² Lis Asklund och Torsten Wickbom, *Brytningstid – En bok om ungdom och samlevnad*, Stockholm: Rabén och Sjögren 1959, s. 102. Det kan här hävdas att den syn på skillnaden mellan pojkar och flickor som Asklund och Wickbom ger uttryck för antyder en konstruktivistisk ståndpunkt med tanke på förbehållet ”åtminstone i vår västerländska kultur”. Jag menar dock att det viktiga här är att se hur man i en sexualupplysningsbok uppmärksammar denna könsskillnad som någonting viktigt och grundläggande och som en anledning för flickor att avhålla sig från samlag.

³³ Forsslund, s. 274

om sex och samlevnad i radio indikerar ju dessutom en större öppenhet i samhället inför dylika ämnen, även om programmen väckte en del uppståndelse.

I början på sextiotalet förändrades emellertid synen på sexualitet radikalt. Den som anses ha inlett debatten var Kristina Ahlmark-Michanek som med boken *Jungfrutro och dubbelmoral* 1962 skapade enorma reaktioner, såväl positiva som negativa.³⁴ Ahlmark-Michanek kritiserar i sin bok bland annat Skolöverstyrelsens handledning för sexualundervisning och sexualrådgivare som Lis Asklund och Torsten Wickbom och menar att den sexualsyn som dessa förespråkade understödde vad Ahlmark-Michanek kallade jungfrumoralen respektive dubbelmoralen. Ahlmark-Michanek menade förenklat att den sexualmoral som existerade i samhället uppmanade kvinnor att hålla på sig och inte ge vika för männens lust. Gjorde man detta fick man räkna med att inte vinna någon respekt eller uppskattning. Ahlmark-Michanek kritiserade hårt denna typ av moral tillika normen att sexuallivet hörde hemma inom äktenskapet och förespråkade istället sex ”för vänskaps skull”.³⁵

Den debatt som följde var bred och förekom på många plan i samhället och behandlade många olika typer av frågor. De som kanske främst företrädde debatten var unga liberala – Lennerhed lyfter exempelvis fram studentföreningen SLS, Sveriges Liberala Studentförbund, i sin bok – och det var således till stor del studenter som i början av 60-talet tydligast stod i centrum av debatten och fick denna att – likt Ahlmark-Michanek – i hög grad handla om ungdomars rätt till ett sexuellt liv och en jämlikhet i detta mellan kvinnor och män.³⁶ Det var också en rad studentorganisationer som i första hand drev kravet på fri abort, något som låg i linje med kampen för ungdomars sexuella frigörelse.³⁷

Inom den kulturella sfären var censuren ett brännande ämne, en fråga som växte i proportioner efter bland annat totalförbudet av Vilgot Sjömans sexuellt provocativa film *491* (1964).³⁸ Leif Furhammar menar i boken *Filmen i Sverige – en historia i tio kapitel och en fortsättning* att debatten kring censuren i första hand gällde filmer med sexuellt material, och inte i lika hög grad filmer med inslag av uttalat våld – vilket i slutet av 60-talet blev allt vanligare. Många som förespråkade en uppluckring av censuren gällande filmer med sexuellt

³⁴ Lennerhed, s. 103

³⁵ Kristina Ahlmark-Michanek, *Jungfrutro och dubbelmoral*, Malmö, Lund: Bo Cavefors bokförlag 1962, citatet hämtat från s. 53

³⁶ Lennerhed, s. 119 - 140

³⁷ Lennerhed, s. 141 - 153

³⁸ För en utförlig redogörelse, se Anders Åberg, *Tabu – Filmaren Vilgot Sjöman*, Lund: Filmhäftet 2001 s. 117-160

explicit material förespråkade ofta i våldsfrågan en hårdare censur.³⁹ Debatten kring sex på film utvecklades under hela sextio-talet och tillsammans med debatten kring pornografin bidrog den förmodligen till att paragrafen som förbjöd material som ansågs såra ”tukt och sedlighet” togs bort ur brottsbalken i början på sjuttio-talet.⁴⁰

Sexualdebatten och den ökande liberalismen kunde också i många fall gå väldigt långt och ett exempel på detta är Lars Ullerstam som i sin bok *De erotiska minoriteterna* från 1964 hävdade att alla människor oavsett läggning skulle åtnjuta samma rättigheter att uttrycka sig sexuellt, inbegripandes även sådana läggningar som var och forfarande är kriminaliserade, exempelvis incest, pedofili, nekrofil och tidelag.⁴¹ Ullerstam förespråkade också en rad reformer i samhället för att lindra den sexuella nöden, bland annat inrättandet av statliga ”ambulerande bordeller”.⁴²

Men den sexuella frigörelsen och intresset för sexualiteten var naturligtvis även aktuella frågor utomlands, och på forskningens område utvecklade man – i Kinseys anda – ett intresse för de sexuella mekanismerna. Det amerikanska paret William H. Masters och Virginia E. Johnson publicerade 1966 sin bok *Human Sexual Response* baserad på en omfattande forskning om mannens och kvinnans reaktioner på sexuell stimulans. De hade i sin forskning gått mycket vetenskapligt tillväga och i ett laboratorium studerat mannens och kvinnans sexuella respons genom att låta sina försöksgrupper onanera eller ha sex samtidigt som de filmades. Resultaten presenterades schematiskt i form av grafer och tabeller som bl.a. bröt ned orgasmen i sina beståndsdelar och definierade den i fyra olika stadier.⁴³

Det var i detta ibland långtgående tillika månghövdade liberala klimat som *Ur kärlekens språk* föddes. Det har skrivits mycket om den eskalerande sexuella frigörelsen under sextio- och sjuttio-talet, men desto mindre om vad som hände efteråt, och hur sexualupplysningen och synen på sexualitet har utvecklats sedan dess. Erik Centerwall diskuterar emellertid Skolöverstyrelsens handledning från 1977 och det referensmaterial som gavs ut 1995 och menar att man under sjuttio-talet försökte anpassa undervisningen till en mer realistisk syn på hur unga människor faktiskt levde sina liv, och att de föreskrivande dragen i tidigare handledningar ifrågasattes till förmån för fler inslag av diskussion och debatt i

³⁹ Leif Furhammar, *Filmen i Sverige – en historia i tio kapitel och en fortsättning*, Stockholm: Dialogos förlag 2003, s. 287 ff

⁴⁰ Lennerhed, s. 197, hela avsnittet om pornografidebatten är på s. 189 - 199

⁴¹ Lars Ullerstam, *De erotiska minoriteterna*, Göteborg: Zindermans förlag 1964

⁴² Ullerstam, s. 123. Ullerstams idéer togs även upp i Vilgot Sjömans film *Tabu* (1977), och Anders Åberg skriver att huvudkaraktären Kristoffer bl.a. genom sitt språkbruk starkt kan förknippas med Ullerstam, Åberg, s. 328

⁴³ Masters & Johnson, s. 3 - 23

undervisningen.⁴⁴ Han skriver också om hur synen på sexualundervisningen ändrades under 80-talet då hiv och aids kom i fokus och menar att sexualupplysning nu blev ”en fråga om liv och död”,⁴⁵ och att man på grund av denna kris genomförde stora satsningar över hela landet. Bland annat ökade antalet ungdomsmottagningar drastiskt ända fram till millennieskiftet.⁴⁶ Under nittioalet menar Centerwall vidare att sexualundervisningen förändrades ytterligare för att inte längre fungera enbart som undervisning i traditionell mening, utan att istället syfta till att låta den enskilda individen skapa sig ”ett personligt förhållningssätt till den egna sexualiteten”.⁴⁷ Detta genom att undervisningen nu till stor del skulle handla om individens utveckling och i högre grad skulle präglas av samtal och diskussion kring saker som etik, självkänsla, kärlek, njutning och identitet. Undervisningen handlade visserligen fortfarande mycket om att tillgodogöra sig kunskap om exempelvis puberteten, graviditet, könssjukdomar och olika sätt att skydda sig under samlag, men i allt högre grad skulle den nu också syfta till att låta eleverna utvecklas som individer.⁴⁸ Det är vad som händer i denna tidsperiod fram till 2000-talet och *Kärlekens språk 2000* som är mest intressant i fortsättningen av uppsatsen.

Sexualupplysning och film – analytiska verktyg

Det som hittills har diskuterats har alltså varit hur sexualupplysningen har sett ut generellt under 1900-talet i Sverige och hur denna utifrån samhällsreformer, öppen debatt och forskning förändrats över tid. Den syn på sexualitet som har uttryckts har kommit fram genom handledningar, skolundervisning, tidskrifter, böcker och radioprogram. Sexualupplysning på film är åtminstone i Sverige däremot ett relativt nytt påfund och det förefaller därför viktigt att definiera de verktyg som ska användas i de kommande analyserna, men även att försöka precisera vad som skiljer sexualupplysning på film från sexualupplysning i andra medier.⁴⁹

Sexualupplysningsfilm och tilltal

Man kan fråga sig varför sexualupplysning på film skulle vara intressantare att studera än sexualupplysning i andra medier. En av de kanske viktigaste anledningarna till detta menar jag är att filmen har ett helt annorlunda förhållningssätt till sin åskådare än till exempel den

⁴⁴ Centerwall, ”Obligatorisk sexualundervisning – perspektiv på tre handledningar”, s. 41 ff

⁴⁵ Centerwall, ”Obligatorisk sexualundervisning – perspektiv på tre handledningar”, s. 44

⁴⁶ Centerwall, ”Obligatorisk sexualundervisning – perspektiv på tre handledningar”, s. 44 f

⁴⁷ Centerwall, ”Obligatorisk sexualundervisning – perspektiv på tre handledningar”, s. 46

⁴⁸ Centerwall, ”Obligatorisk sexualundervisning – perspektiv på tre handledningar”, s. 45 f

⁴⁹ Det har visserligen förekommit en typ av sexualundervisning på film tidigare, bl.a. skriver Janet Staiger i boken *Media Reception Studies* att man redan på 1920-talet i U.S.A. gjorde försök med att på film informera om

skrivna texten har till sin läsare eller radioprogrammet har till sin lyssnare (för att anknyta till den historiska diskussionen i föregående kapitel). Skillnaden är att de båda senare varianterna grundar sig på språket, medan filmen grundar sig på seendet. Språkliga tecken har en godtycklig relation till det de betecknar vilket innebär att det inte finns någon direkt koppling i form av likhet mellan exempelvis ljudkombinationen i ordet ”sol” och den reella solen.⁵⁰ Filmisk framställning å andra sidan innebär en återgivning av objekten framför kameran. Detta enkla konstaterande får ett antal följder. Bland annat innebär det att medan språket är generaliserande är alltid bilden specifik – säger man exempelvis ordet ”hund” så kan detta betyda vilken hund som helst av vilken sort som helst, men om man i bild visar en hund så blir detta alltid en specifik hund av specifik storlek, sort och så vidare. Vissa har också menat att åskådaren av en film tillgodogör sig informationen i en film på samma sätt som man tillgodogör sig information i verkligheten. Filmvetaren Torben Grodal som bland annat har beskrivit filmupplevelsen som en psykosomatisk helhet menar exempelvis att vi som människor använder samma mekanismer för att sortera och bearbeta information när vi ser en film som när vi ser saker i verkligheten, vilket stödjer uppfattningen om att den upplevelse man får av en film skiljer sig från den man kan få av en bok.⁵¹ Dessa basala teoretiska idéer innebär för sexualupplysningsfilmen som den exemplifieras av *Kärlekens språk*-filmerna en stor fördel, nämligen den att kunna återge sexuell aktivitet direkt, men också en nackdel – att denna återgivning av sexuell aktivitet inte kan bli generaliserande.

Det grundläggande syftet för en sexualupplysningsfilm torde vara att förmedla kunskap om ting som rör sexuallivet till sina åskådare. Sexualupplysningsfilmen skiljer sig således från många andra typer av film genom att kommunikationsprocessen – d.v.s. att information förmedlas från sändare till mottagare – hamnar i starkt fokus. Att informationen förmedlas effektivt och tydligt torde därför vara av stor vikt, och följaktligen blir den retoriska aspekten, eller filmens tilltal, centralt. Innebörden av ordet tilltal är dock kanske inte helt självklart, men Helge Østbye och hans medförfattare skriver i boken *Metodbok för medievetenskap* om tilltal och menar att ”[f]rågan om tilltalsform gäller hur texten talar till den tänkta publiken. Texter har en röst – det kan vara personer i texten som talar eller det sätt på vilket programmet utformar sitt material”.⁵² En som också har uppmärksammat att filmer har en röst är filmteoretikern Bill Nichols. Nichols har skrivit en lång rad böcker om dokumentärfilm, och

sexuellt överförbara sjukdomar. Se Janet Staiger, *Media Reception Studies*, New York, London: New York University Press 2005, s. 23 f

⁵⁰ Se exempelvis Bengt Sigurd, *Språk och språkforskning*, Lund: Studentlitteratur 1991, s. 19 ff

⁵¹ Torben Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings And Cognition*, Oxford: Oxford University Press, New York 1997, s. 28 f

eftersom upplysningsfilm är en dokumentär genre så kan flera av de begrepp som han introducerar vara användbara i den analys som ska göras. Han menar att dokumentärfilmer utmärker sig från fiktionsfilmer delvis genom att de försöker säga någonting om världen utanför filmen. Av detta följer att dokumentärfilmer alltid har en röst – ”voice” – ett begrepp som dock ej bör tolkas bokstavligt: ”By voice I mean something narrower than style: that which conveys to us the sense of a text’s social point of view, of how it is speaking to us and how it is organizing the material it is presenting to us” skriver Nichols i artikeln ”The Voice of Documentary”.⁵³ Voice innebär således de medel som filmen använder för att föra fram sitt budskap, och dessa medel skriver Nichols vidare i boken *Introduction to Documentary* ”can be summarized as the selection and arrangement of sound and image, that is, the working out of an organizing logic of the film”.⁵⁴ Men det är inte bara rösten som utmärker dokumentärfilmen, centralt är också argumentet: ”At the heart of documentary is less a *story* and its imaginary world than an *argument* about the historical world” skriver Nichols i boken *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*.⁵⁵ I boken *Introduction to Documentary* presenterar Nichols vidare fem viktiga punkter hämtade från den klassiska retoriken som han menar kan användas också för att analysera dokumentärfilmer och deras argumentation: ”invention, arrangement, style, memory and delivery”.⁵⁶ ”Invention” utgörs av de bevis som filmen använder för att stödja sin argumentation. Dessa bevis behöver dock inte vara ovedersägliga fakta, utan kan lika gärna utgöras av etiska principer, känslomässiga anspelningar eller ett logiskt resonerande. Detta innefattar också hur filmen bygger upp en trovärdighet, vilket kan göras genom att exempelvis låta experter uttala sig. ”Arrangement” är den ordning i vilken filmen väljer att presentera sitt material. ”Style” är alla de medel som mediet har till sitt förfogande – för filmens vidkommande kameraarbete, ljussättning, klippning, skådespelarinsatser, ljud etc. ”Memory” innebär hur filmen försöker återknyta till sig själv för att skapa ett minne av vad som tagits upp eller diskuterats. Slutligen menas med ”delivery” det sätt varpå argumentationen framförs, i retoriken innebar detta bland annat röstens läge och vilket kroppsspråk man använde, men inom filmen kan detta snarare

⁵² Helge Østbye m.fl. *Metodbok för medievetenskap*, Malmö: Liber 2004, s. 76

⁵³ Bill Nichols, ”The Voice of Documentary”, i *New Challenges for Documentary*, red. Alan Rosenthal, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1988

⁵⁴ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 2001, s. 46

⁵⁵ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1991, s. 111

⁵⁶ Nichols, *Introduction to Documentary*, s. 49

sammanfattas som hur väl argumentationen har nått ut till åskådarna, samt hur klart och effektivt man har tilltalat en viss åskådargrupp.⁵⁷

Nichols menar vidare att dokumentärfilmer kan grupperas beroende på vilken typ av röst de använder. Ursprungligen menade Nichols att det fanns fyra typer av dokumentärfilm: ”Expository”, ”Observational”, ”Interactive” och ”Reflexive” – jag kallar dem i fortsättningen den expositoriska (eller förklarande), den observerande, den interaktiva och den reflexiva metoden (i boken *Introduction to Documentary* har Nichols emellertid uppdaterat sin gruppering och pekar ut hela sex metoder, förutom de ovan nämnda också den poetiska och den performativa metoden⁵⁸). Den expositoriska metoden tilltalar sina åskådare direkt och använder sig ofta av det som Nichols kallar ”voice-of-God-commentary”, d.v.s. en allvetande speakerröst. Bilderna som visas har en stödande funktion till det budskap som förmedlas vilket ofta grundar sig på sunt förnuft. Som exempel på denna metod pekar Nichols på den tidiga brittiska dokumentärfilmen och filmer som *Night Mail* (Harry Watt, Basil Wright, 1936) eller *Listen to Britain* (Humphrey Jennings, Stewart McAllister, 1942). Den observerande metoden kom under 1960-talet då kamerorna blev lättare och söker komma närmare objektet för att nå fram till en sannare bild av verkligheten. Berättare och berättarröster är här tillbakadragna och några exempel är *High School* (Frederick Wiseman, 1968) eller *Soldier Girls* (Nick Broomfield, Joan Churchill, 1981). Enligt den interaktiva metoden deltar filmskaparen i det som filmas och människorna framför kameran blir således också mer medvetna om att de filmas. Intervjun är här det vanligaste tillvägagångssättet och Nichols exemplifierar med bl.a. *In the Year of the Pig* (Vietnam – grisens år, Emilio de Antonio, 1968). Den reflexiva metoden medvetandegör filmens struktur för sin åskådare och sysslar ofta med metakommentarer för att väcka en diskussion kring filmen som representation av historien. Exempel på denna metod är *Chelovek s kino-apparatom* (Mannen med filmkameran, Dziga Vertov, 1929) eller senare *The Thin Blue Line* (På en skör tråd, Errol Morris, 1988).⁵⁹

Det är utifrån detta korta referat tämligen tydligt att dokumentärfilm i hög grad handlar om ett tal och att detta tal har en röst som med en viss retorik framför ett eller flera argument. Alla dessa begrepp är naturligtvis metaforer, och detta komplicerar dem till viss del som analytiska verktyg eftersom – vilket diskuterades ovan – filmens sätt att berätta skiljer sig från det språkliga sättet att berätta. Trots detta menar jag att dessa begrepp är användbara för

⁵⁷ Nichols, *Introduction to Documentary*, s. 49 - 60

⁵⁸ Nichols, *Introduction to Documentary*, s. 99 - 137. Nämnas bör kanske också att den modell som Nichols tidigare kallt ”Interactive” nu kallas ”Participatory”.

⁵⁹ Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, s. 32 - 75

upplysningsfilmens del, och de blir än mer användbara eftersom de passar väl ihop med Foucaults diskussion kring tal och diskurs som kort ska återges nedan.

Sexualitet som diskurs

Eftersom analysen till viss del ska peka på och diskutera en utveckling över tid, d.v.s. en historisk utveckling av sexualupplysningen från slutet av sextioalet till idag, och eftersom stor plats har ägnats åt en redogörelse för sexualupplysningens utveckling och tradition i Sverige, förefaller det centralt att använda sig av teorier kring just sexualiteten historiskt. Den teoretiker som framförallt har ägnat sig åt detta fält är Michel Foucault, som i sin svit *Sexualitetens historia* i tre band – det första kom 1976 och de resterande 1984 – diskuterar sexualiteten och dess historia. Det första bandet, *Viljan att veta*, kan sägas vara en introduktion till de band som följer, *Njutningarnas bruk* och *Omsorgen om sig*, vari Foucault analyserar sexualiteten i den antika Grekland och Rom. Det är band I som i och med sin teoretiska hållning dock är mest intressant för uppsatsens vidkommande och vars innehåll kort ska refereras i det följande.

Foucault skriver i *Viljan att veta* att det finns en spridd uppfattning om att vi sedan 1600-talets slut har levt under en viktoriansk regim som innebär att vår sexualitet är förtryckt och nedtystad. Idag – texten är skriven på sjuttioalet – kämpar vi dock för att lösgöra oss ur detta förtryck och för att frigöra sexualiteten från dess sammankoppling med synden och från dess placering enbart inom äktenskapet. Foucault ifrågasätter emellertid denna historiska analys som kommer fram till att sexualiteten är förtryckt och menar att analysen har fått genomslag främst av två anledningar: Dels för att den hävdar att förtrycket började under 1700-talet – vilket sätter det i samband med kapitalismens framväxt – och dels för att ett tal om ett maktens förtryck av sexualiteten innebär att talaren erhåller en fördel genom att den på detta sätt ställer sig utanför makten. Att tala om könet och sexualiteten blir därför någonting subversivt.⁶⁰ Foucault tillbakavisar inte att det skulle existera ett samband mellan makten och sexualiteten vilket eventuellt skulle utgöras av ett förtryck, men hans centrala fråga är inte varför vi är förtryckta utan snarare varför vi hela tiden framhåller att vi är förtryckta. Han syftar i sin text dock inte till att bevisa att denna förtryckshypotes är felaktig, utan söker istället placera in den som en av många diskurser om sexualiteten som har förekommit i modern tid. Foucault vill rikta uppmärksamheten mot att man faktiskt talar om sexualiteten, mot den ”diskursiva företeelsen”, snarare än mot innehållet i detta tal.⁶¹

⁶⁰ Foucault, s. 33 ff

⁶¹ Foucault, s. 38 ff

Foucault menar således att sexualiteten inte är nedstygad utan att den förekommer och har förekommit mycket i det västerländska samhället från 1600-talets slut till idag. Detta visar sig exempelvis i hur 1600-talets regelsamling för bikten såg ut, där det var viktigt att i bekännelsen inte tala om sina köttsliga synder eller sexuella önskningar. Andra exempel finner Foucault i hur 1700-talens läroverk med sina straff- och övervakningssystem fungerade, i hur läkarvetenskapen och psykiatrien väckte tal om bl.a. "nervsjukdomar" och i hur lagstiftningen såg ut under 1800-talet.⁶² Vidare pekar Foucault på den "diskursiva explosion" som 17- och 1800-talet gav upphov till i och med sitt fokus på det monogama heterosexuella äktenskapet. Han menar att i och med att det skapades en norm för det sexuella samlivet så uppstod med ens perversiteterna.⁶³ Alla dessa exempel vittnar om att sexualiteten var någonting som i hög grad präglade samhället och som man i hög grad talade om, däremot inte sagt att det inte existerade ett förtryck.

Poängen i Foucaults argumentation är således att talet om sexualiteten snarare har ökat än minskat under modern tid vare sig detta tal har tillkommit för att tygla sexualiteten eller inte. Sett i ljuset av ovanstående redogörelse för sexualupplysningen under 1900-talet kan samma slutsats dras; oberoende av vad talet om sexualiteten har innehållit så har talet om sexualiteten som sådant ökat drastiskt. Under 1900-talet möjligtvis dock i ett annat syfte, men likväl genom snarlika metoder – böcker, handledningar, lagar och regler, forskning och debatt, alla dessa uttrycksmedel är del i det som Foucault kallar talet om sexualiteten och som utgör sexualitetens olika diskurser.

Efter att ha konstaterat detta diskuterar Foucault de två diskurser som han uppfattar som grundläggande beträffande sexualiteten. Den ena kallar han "ars erotica" och innebär ett fokus på det sexuella som en kärlekskonst. Denna diskurs menar Foucault odlades framförallt i Kina, Japan, Indien, Rom och de arabisk-muslimska samhällena och betraktade sexualiteten först och främst som en njutning vilken endast kunde förstås utifrån sin inverkan på kropp och själ. Kunskap om sexualiteten sågs därigenom som en konst, en färdighet som skulle bemästras, men denna kunskap var på samma gång hemlig; om den alltför lättvindigt spreds ansågs den förlora sin kraft. Kunskap kunde därför endast överföras genom initiation från mästare till lärjunge.

Motsatsen till "ars erotica" benämner Foucault "scientia sexualis" och det är denna diskurs som han menar har präglat vårt västerländska samhälle. Istället för en kärlekskonst betraktar vi i väst nämligen sexualiteten som någonting vi bör behandla vetenskapligt.

⁶² Foucault, s. 43 - 55

⁶³ Foucault, s. 60 ff

Metoden för sexualvetenskapen har enligt Foucault historiskt sett varit bekännelsen vilken sedan medeltiden ansetts som den optimala proceduren att nå fram till sanningen. "Scientia sexualis" präglas således av "viljan att veta" och innebär en maktstruktur mellan å ena sidan den som bekänner, som kan vara barn, elever, patienter eller brottslingar och å andra sidan den som lyssnar, vilket motsvarande blir föräldrar, lärare, psykiatriker eller experter.⁶⁴

Foucaults teorier kan trots att de behandlar historiska och samhällsliga skeenden te sig abstrakta, och begreppen han introducerar är inte helt överblickbara och lättfattliga. Detta märks dessutom av att Foucault själv skriver att kanske är "ars erotica" och "scientia sexualis" inte så åtskilda som man kan tro, utan att "scientia sexualis" skulle kunna tolkas som en särskild typ av "ars erotica".⁶⁵ Därtill menar jag att begreppen möjligen kan ifrågasättas – går inte den diametrala åtskillnad mellan "ars erotica" och "scientia sexualis" som Foucault trots allt målar upp att tolka som en västerländsk orientalistisk syn på skillnaden mellan öst och väst där öst mystifieras för att representera andlighet och religiositet medan väst får representera förnuft och vetenskap? Linda Williams menar dessutom i boken *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy" of the Visible* att Foucault i sina analyser helt har förbisett att kvinnan aldrig har fått spela rollen av sexuellt subjekt, varken i den diskurs som utgörs av "ars erotica" eller "scientia sexualis". Bemästrandet av kärlekskonsten som "ars erotica" innebar menar Williams var enbart förbehållet män, vilket Foucault inte har tagit hänsyn till.⁶⁶

Jag menar trots ovanstående att begreppen som diskuterats kan fylla ett visst syfte i min analys av *Ur kärlekens språk* respektive *Kärlekens språk 2000*. Detta genom att de kan underlätta inplaceringen av filmerna i olika historiska traditioner och då diskursbegreppet i högsta grad kan vara användbart, särskilt med tanke på den diskussion om dokumentärfilmers tal som har förts. Vidare är det min mening att skillnaden mellan "ars erotica" och "scientia sexualis" kan bidra till en förståelse av hur man på olika sätt kan förhålla sig till sexualitet idag och hur man väljer att förmedla kunskap om sexualiteten, oavsett om dessa diskurser är geografiskt eller kulturellt bundna.

⁶⁴ Foucault, s. 71 - 89

⁶⁵ Foucault, s. 86 ff

⁶⁶ Linda Williams, *Hard Core – Power, Pleasure, and the "Frenzy" of the Visible*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1989, s. 3 f

Analys: *Ur kärlekens språk*

Plotsegmentering

Nedan följer en beskrivning av filmen *Ur kärlekens språk* genom en segmentering. Jag har delat upp filmen i fem övergripande avsnitt som jag valt att kalla ”inledning”, ”könsorganen”, ”samlaget”, ”preventivmedel” samt ”avslutning”. Märk väl att detta inte är någon uppdelning som finns i filmen utan att den bara är ett sätt för mig att dela upp filmen i olika sekvenser för att därigenom tydliggöra filmens struktur och den ordning i vilken man talar om de olika ämnena (det som Nichols kallar ”arrangement”). De experter som figurerar i filmen presenteras inte vid namn mer än kort i förtexterna men då det är relevant för min beskrivning nämner jag trots detta deras namn för att det ska bli enklare att särskilja dem. Gruppen består av paret Inge och Sten Hegeler, gynekologen Sture Cullhed samt sexualupplysaren Maj-Briht Bergström-Walan från RFSU. Inge och Sten Hegeler var kanske mest kända för att de hade en frågespalt kring sex och samlevnad i Expressen, men de hade också skrivit boken *Kärlekens ABZ...* som var en uppslagsbok i sexualfrågor.⁶⁷ Paret är från Danmark och talar en svenska med danska inslag, men när jag citerar dem i segmenteringen gör jag ingen ansats att skriva det de säger med dansk stavning. I den vänstra kolumnen anger jag vad som visas i bild och i den högra anger jag pålagt ljud. När någon i filmen säger någonting och samtidigt är i bild anger jag detta i den vänstra kolumnen. Icke-diegetisk musik eller voice-over anger jag i den högra kolumnen.

1. Inledning

Förtexter. Ett antal erotiska japanska bilder visas.

Lugn gitarrmusik med sång om kärlek.

Klipp till ett vardagsrum. Fyra personer sitter samlade i en soffgrupp. De dricker te och samtalar. Vardagsrummet är smakfullt och trivsamt inrett. De är omgivna av blommor och prydnadssaker. Stämningen är lugn och avspänd. Man samtalar om sexualiteten och det tabu som har funnits kring denna. Kameran sveper mellan personerna som talar. Inge Hegeler reser sig och säger: ”Jag undrar mig på hur de lever bak fasaden idag”

Klipp till bild av höghus, sedan inklipp till olika lägenheter. En rad fiktiva sängkammarscener utspelas exemplifierandes olika sexuella problem. Efter scenernas slut tiltar kameran nedåt och på golvet ser man olika förklarande meningar skrivna, exempelvis: ”kommunikationssvårigheter”, ”intolerans mot

Komisk musik.

⁶⁷ Inge och Sten Hegeler, *Kärlekens ABZ...*, Stockholm: Rabén och Sjögren 1962

partnern”, ”manlig fåfänga” och ”potensnedtryckning”.

Tillbaka i experternas vardagsrum. En person (Sture Cullhed) menar att det finns de som har det bra i sitt samliv också.

Ett antal sängkammarscener med nya par utan problem. Efter scenerna tiltar kameran ner och ”utan kommentar” står skrivet på golvet.

Romantisk musik.

Tillbaka i vardagsrummet. Sture Cullhed berättar om sexualupplysningens och sexualforskningens historia. Han nämner ett antal olika forskare, däribland Kinsey. Han filmas i avståndsbild, sedan närbild. När han nämner Masters & Johnson ser han plötsligt in i kameran. Han berättar om deras försök. Inge Hegeler ser i kameran och säger: ”Ja, och det är just dessa erfarenheter som Masters & Johnson gjorde som vi, i all blygsamhet, skulle vilja tillämpa i denna filmen”.

Klipp till en lokal där man håller på att bygga ett laboratorium. Sture Cullhed går omkring i vit läkarrock och inspekterar. Han vänder sig mot kameran och säger: ”Sen är det också viktigt att kanske komma ihåg att, ehm, när man gör vanlig film använder man ju ofta illusionerna för att ge, återge verkligheten. Här har vi ju, ehm, försökt så gott som möjligt, eh, så gott det göra låter, att återge verkligheten sådan den är”. Sedan visar han upp en rund, vit säng i laboratoriet och förklarar hur de har byggt studion.

2. Könsorganen

Tillbaka till vardagsrummet. Det talas om fördomar, bl.a. mot onani.

Ett antal bilder som ska visa kärleken. Unga par som kysser varandra i en park, en barnfamilj, ett äldre par tillsammans i en soffa, ungdomar som åker bil om sommaren, solar och badar, ett par som har badat bastu och rullar sig i snön.

En animerad bild av kvinnans yttre könsorgan. Man får sedan se dem i genomskäring framifrån och från sidan.

Klipp till laboratorierummet där en kvinna ligger och onanerar på den roterande vita sängen. Flera bilder visas samtidigt i split-screen: närbilder, en schematisk bild av de kvinnliga könsorganen samt en graf som visar i vilken orgasmisk fas kvinnan befinner sig.

Tillbaka i vardagsrummet där man samtalar om penisstorlek.

Animerad bild av de manliga könsorganen. Tre bilder i split-screen, en visar penis från sidan, en visar penis framifrån och en visar en graf över de orgasmiska faserna.

Romantisk musik.

Voice-over: Neutral, manlig röst (eventuellt Sture Cullhed) som bryter in: ”Men för att lyckas brukar kunskap vara nödvändig, och vi börjar med att demonstrera de kvinnliga könsorganen”. Speakern fortsätter med att berätta hur könsorganen är uppbyggda.

Voice-over: Rösten berättar vad som händer.

Voice-over: Rösten beskriver könsorganens uppbyggnad och vad som händer vid stimulans.

Olika bilder av penisar visas.

Voice-over: Rösterna berättar att en penis kan se ut på många olika sätt och att detta inte har någon betydelse för den sexuella funktionen.

Tillbaka i vardagsrummet där man kort diskuterar onani.

Bilder av kvinnliga könsorgan visas.

Voice-over: Rösterna berättar att också kvinnors könsorgan kan variera i utseende.

3. Samlaget

I vardagsrummet. Man samtalar om olika typer av samlag och problem. Samtalet går över till ämnet sexuella fantasier och ett antal bilder visar par som har sex och som samtidigt fantiserar. En massageapparat demonstreras. Man talar om människors olika behov. Inge Hegeler vänder sig mot kameran och introducerar det unga par som ska fungera som exempel.

Scener som visar exempelparet och deras sexuella problem.

Romantisk musik.

I vardagsrummet. Tal om petting.

Ett par i en park som kysser och smeker varandra.

Romantisk musik, voice-over som berättar hur sexuella närmanden normalt går till.

Samlagsscenen mellan en man och en kvinna i laboratoriet. Det klipps från helbild till närbilder av hur de smeker varandras könsdelar. När samlaget inleds övergår man till split-screen där man i olika bilder visar samlaget från olika vinklar samt illustrerat av grafer och en animerad bild som visar samlaget i genomskärning.

Romantisk musik.

I vardagsrummet. Det talas om samlag på andra ställen än i hemmet vilket varvas med bilder av sådana situationer. Sedan väcks frågan hur ofta man bör ha samlag och ett antal exempelscener demonstrerar de vanligaste undanflykterna.

Suggestiv musik till naturbilderna. Komisk musik till de fiktiva scenerna.

4. Preventivmedel

I vardagsrummet. Sexualundervisning och preventivmedel diskuteras.

Scen där Maj-Briht Bergström-Walan undervisar en skolklass om olika preventiva metoder.

Scen från Sture Cullheds gynekologiska mottagning. Man får se hur utprovningen av pessar och spiral går till. Detta i split-screen med gynekologbilder och animerade bilder av slidan i genomskärning.

5. Avslutning

I vardagsrummet. Det diskuteras bl.a. om tiden är översexualiserad samt om krav från mediabilder. Detta avbryts

Till kollaget hörs en snabb och hetsig

av ett bildkollage med flickor i korta kjolar, strippor, porrbilder elorgelmusik. o.s.v.

Tillbaka hos det unga paret ca: tre till fem år senare. De har nu funnit lycka i sexuallivet.

I vardagsrummet frågar man sig hur det ser ut för ett äldre par. Man får se en scen hemma hos äldre par som också är lyckliga. Ett kort kollage visar äldre par tillsammans.

I vardagsrummet försöker man sja om framtiden och ser den som ljus bl.a. på grund av kvinnans sexuella frigörelse.

Sture Cullhed är åter i labbet och vänder sig mot kameran och säger: ”Så hoppas vi då att vår film har kunnat reducera, minska, rädslan för det okända och att den gett ökad kunskap om mänsklig samlevnad, om ömhet, om sexuell glädje och om mänsklighet i relationerna mellan en kvinna och en man”.

Eftertexter

Musik som för tankarna till glädje och hoppfullhet.

Tilltal

Ur kärlekens språk är uppbyggd kring de fyra experterna Inge och Sten Hegeler, Sture Cullhed samt Maj-Briht Bergström-Walan som sitter och talar om sex och samlevnad i ett vardagsrum. Förtexterna projiceras mot ett antal japanska, erotiska bilder och till en långsam gitarrmusik med sång vilket ger ett intryck av avspändhet och lugn, något som också vardagsrumssituationen ska inbjuda till. Den struktur man tydligast ser filmen igenom är hur vardagsrumsbilderna och samtalen mellan de olika experterna varvas med bilder och sekvenser som på olika sätt illustrerar det som diskuteras i vardagsrummet. Detta påminner om olika typer av tv-program där programledaren sitter i en studio och då och då avbryts av olika inslag. Det samtal som föregår mellan experterna i vardagsrummet är dock till stora delar uppbyggt på ett annorlunda sätt än vad som är vanligt i olika studioprogram. För det första har inte experterna i *Ur kärlekens språk* den direkta kontakt med åskådaren som man vanligtvis har i många tv-program genom att man genomgående vänder sig till kameran – detta gör man istället bara vid särskilda tillfällen. För det andra får man intrycket av att det samtal som förs är ett spontant samtal, som alltså inte förs utifrån på förhand bestämda repliker. Den känsla som förmodligen levereras till åskådaren är genom detta en känsla av lugn och ro i förhållandet till sex, och den inramning som samtalen i vardagsrummet utgör bidrar i hög grad till detta genom att den ger de övriga inslagen en fast punkt att utgå ifrån. Tonen för filmen är således avslappnad.

Även om den mest uppenbara strukturen för filmen således är en cyklisk struktur – där man ständigt återkommer till tedrickandet vid vardagsrumsbordet – så finns det också en mer retoriskt orienterad struktur vilken ska analyseras i det följande. Denna struktur har antytts i den uppdelning som har gjorts i segmenteringen av filmen i de fem olika övergripande sekvenserna ”inledning”, ”könsorganen”, ”samlaget”, ”preventivmedel” och ”avslutning”. Detta är som sagt ingen uppdelning som återfinns explicit i filmen, men det är tydligt hur samtalen vid tebordet följer en viss logik. Till att börja med är det uppenbart hur man i filmens inledningsscener strävar efter att så klart och tydligt som möjligt förklara varför man har gjort filmen och vad man vill uppnå med den. De scener som ska gestalta hur sexlivet fungerar för vanliga människor ”bak fasaden” är exempelvis en tydlig motivering till varför det är viktigt att ta itu med frågor kring sex: Folk har det helt enkelt inte bra i sängen, det existerar en rad problem i samlivet mellan människor där ”kommunikationssvårigheter”, ”intolerans mot partnern”, ”manlig fåfänga” och ”potensnedtryckning” bara utgör ett fåtal. Vidare presenterar man mycket tydligt den metod som filmen vill använda sig av. När Sture Cullhed kort refererar sexualforskningens historia och i slutändan kommer över på Masters & Johnsons undersökningar vänder han sig plötsligt mot kameran. Innan detta har man inte vänt sig direkt till åskådaren, så när Cullhed plötsligt gör denna manöver signaleras det tydligt att det som ska berättas är någonting viktigt som rör åskådaren och inte enbart de andra experterna i vardagsrummet. Inge Hegeler säger dessutom vänd mot kameran att: ”Det är just dessa erfarenheter som Masters & Johnson gjorde som vi [...] skulle vilja tillämpa i denna filmen”. Vad man poängterar är således dels att det finns sexuella problem men att de går att lösa genom kunskap, och dels att den teoretiska utgångspunkt man har för att lösa dessa sexuella problem är de undersökningar som Masters & Johnson gjort bara några år tidigare. När det sedan klipps till den scen där Sture Cullhed visar hur man byggt laboratoriet som ska användas i filmen blir metoden dessutom ännu tydligare. Han demonstrerar bygget och sängen och poängterar att: ”Sen är det också viktigt att kanske komma ihåg att [...] när man gör vanlig film använder man ju ofta illusionerna för att [...] återge verkligheten. Här har vi ju [...] försökt så gott som möjligt [...] att återge verkligheten sådan den är”. Det strävas således i filmens inledningsscener efter att göra det klart vad som är filmens syfte och hur man ska nå detta syfte. Vidare visar man genom att tala direkt till åskådaren att det man gör är en film och att denna film kommer att diskutera sex och försöka visa hur sexuell aktivitet verkligen går till. Stor vikt läggs också vid att anknyta det man gör i filmen till tidigare forskning – i det här fallet främst till Masters & Johnsons rön.

Nästa sekvens har jag valt att kalla ”könsorganen” och detta för att den i princip går ut på att demonstrera de kvinnliga och manliga könsorganen och deras funktioner. Denna sekvens bygger till stor del på att den utger sig för att förmedla fysiologiska kunskaper om de kvinnliga respektive manliga könsorganen tillika om orgasmens olika faser hos kvinnan och mannen. Teorin om orgasmens fyra faser är hämtad direkt från Masters & Johnson och den onaniscen man får se från laboratoriet använder split-screen för att samtidigt kunna visa åskådaren i vilken av dessa faser som kvinnan på bilden befinner sig. På detta har man lagt en manlig speakerröst som eventuellt kan tillhöra Sture Cullhed och som sakligt förklarar vad som händer. Anmärkningsvärt är dessutom att det är kvinnans könsorgan och onani som man väljer att visa först, något som Masters & Johnson också gör i boken *Human Sexual Response* – vilket spär på kopplingen mellan filmen och denna forskning.

Den längre sekvens som följer på denna har jag valt att kalla ”samlaget” och den går ut på att förklara hur ett mänskligt samlag mellan kvinna och man går till. Vad som först diskuteras är dock problem i sexuallivet och man presenterar det fiktiva exempelpar som ska följas genom filmen. Man visar sedan hur ett samlag går till i laboratoriet, kommenterat av speakern och animerade grafer och bilder. Samlagsscenen framstår i första hand som någonting tekniskt; visserligen är den filmad i ett mjukt ljus och ackompanjerad av en romantisk musik, men den är samtidigt klinisk och uppbyggd för att så mycket som möjligt ska synas – att sängen är rund, helt vit och kan snurra har säkerligen inte bara estetiska grunder. Mannen och kvinnan som utför den sexuella akten är dessutom helt anonyma för åskådaren och har inte figurerat i något av de fiktiva sammanhangen tidigare. Tillsammans med graferna och speakerrösten blir det tydligt att det man betraktar inte är tänkt att fungera i pornografiska sammanhang utan snarare syftar till att vara en generaliserad bild av hur ett samlag går till rent tekniskt.

I den sekvens som jag har valt att kalla ”preventivmedel” får filmens språkrör framträda i sina yrkesroller. Här ingår först en scen där Maj-Briht Bergström-Walan undervisar i sexualkunskap för en skolklass följt av ett par längre scener där Sture Cullhed praktiserar sina gynekologiska färdigheter. Dessa scener bidrar dels till att göra en genomgång av hur olika preventiva metoder fungerar och till att visa hur gynekologiska undersökningar går till, men bidrar förmodligen också till att presentera de experter som tidigare bara suttit i soffan närmare och till att visa att det faktiskt är utbildade människor som figurerar i filmen.

I scenerna som jag låtit kalla ”avslutning” försöker man knyta ihop säcken dels genom några avslutande diskussioner och genom att återknyta till exempelparet som nu har funnit lycka i sexuallivet, men också genom att sia om framtiden som man ser som ljus, mycket på

grund av kvinnans sexuella frigörelse. I den allra sista scenen står Sture Cullhed och talar direkt till åskådaren och säger sammanfattande: ”Så hoppas vi då att vår film har kunnat reducera, minska, rädslan för det okända och att den gett ökad kunskap om mänsklig samlevnad, om ömhet, om sexuell glädje och om mänsklighet i relationerna mellan en kvinna och en man”.

Vad man kanske först noterar vad gäller filmens tilltal är att det är tydligt hur man filmen igenom använder sig av auktoriteter för att skapa en trovärdighet. Den panel som man har valt till soffgruppen är noga sammansatt i detta syfte och innefattar såväl en praktiserande gynekolog (Sture Cullhed) och en etablerad sexualupplysare (Maj-Briht Bergström-Walan) som de välkända ansiktena som Inge och Sten Hegeler utgör. Till detta kommer den fasta förankring som filmen har i tidigare sexualforskning, framförallt i forskarparet Masters & Johnsons arbete. Det inte bara hänvisas till denna forskning, utan filmen går delvis ut på att försöka upprepa de försök som Masters & Johnson gjorde för att åskådliggöra dessa för en publik. Man använder sig dessutom av samma struktur när man presenterar sitt material som Masters & Johnson gjorde i *Human Sexual Response*. Att man ständigt dessutom använder grafer, genomskärningsbilder och animationer för att tydliggöra hur kvinnan och mannen reagerar på sexuell stimulans bidrar ytterligare till den känsla av vetenskaplighet som präglar filmens tilltal. Man använder dessutom i flera scener den så kallade ”voice-of-God”-speakersrösten, d.v.s. en auktoritär manlig stämma som kommenterar scenerna. Alla dessa exempel bidrar till att filmen får ett nyktert och seriöst tilltal och utgör den retoriska aspekt som Nichols kallar ”invention” – de olika medel som filmen använder för att skapa trovärdighet.⁶⁸

Ett annat framträdande drag genom filmen är att man upprepade gånger försöker visa upp filmen som konstruktion. Även om det tidigare har konstaterats att de gånger som man vänder sig direkt till åskådaren och talar rakt in i kameran är förhållandevis få så finns det en vilja filmen igenom att bryta mot illusionen av att det man ser bara är en fiktion. Flera gånger pratar man om filmen i sig och vad man vill med filmen. Exempelvis förekommer följande repliker i filmens början: Sten Hegeler: ”Det som vi skulle vilja göra här, är inte bara en sexfilm eller en samlagsfilm utan också en... en... sss...” Maj-Briht Bergström-Walan: ”...samlevnadsfilm” Sten Hegeler: ”Just det, en, en film om att vara tillsammans”. Liknande replikskiften förekommer på många ställen i filmen och det mest tydliga exemplet är naturligtvis den scen där Sture Cullhed demonstrerar laboratoriet och talar rakt in i kameran om hur de har skapat det och i detta strävat efter att visa verkligheten ”sådan den är”. Här

visar man direkt på filmens konstruktion, något som förmodligen är viktigt just av den anledning som Sture Cullhed antyder; genom att man ser in i kameran och berättar för publiken hur man har skapat filmen kan man bidra till att det som sedan filmas i laboratoriet erhåller en större trovärdighet och att de sexscener som man visar där faktiskt har ägt rum.

Detta fokus på konstruktionen kan man se på andra sätt än i de direkta publiktilltalen eller i talet om filmen i sig. Bl.a. blir det tydligt i de scener som ska fungera som exempelscener på hur samlivet kan se ut för olika människor. Scenerna är uppbyggda för att efterlikna prototyper av sovrum och består oftast bara av den allra nödvändigaste rekvisitan mot en vit, tom bakgrund som tydligt avslöjar att scenerna är uppbyggda i en studio. Efter varje utspelad scen tiltar dessutom kameran nedåt mot golvet och man får se olika kommentarer stå skrivna i svart. Detta låter åskådaren förstå att det man ser på bara är exempel och att filmen som helhet är en konstruktion vari de scener man just har sett ingår. Att de scener med problem dessutom följs av en musik som antyder en igenkänningskomik understryker detta ytterligare. Scenerna med exempelparet fungerar delvis på samma sätt – fast utan kommentarerna i golvet och den komiska musiken – och gemensamt för alla dessa scener är att man kring vardagsrumsbordet dessutom är tydlig med att det är just exempel. Inge Hegeler presenterar exempelvis paret med orden: ”Vi ska följa detta unga par, vårt levande exempel, genom några av deras svårigheter när de försöker nå fram till ett lyckligare, ett bättre sexualliv” och på liknande sätt kommenteras de tidiga exempelscenerna. Dessa uttalanden riktas mot åskådaren och gör det tydligt att det man ser på fungerar som illustrationer till det som sägs. Genom detta kan det tänkas att en eventuell identifikation åskådaren och karaktärerna emellan blockeras till förmån för en distansering som förmodligen ska få åskådaren att betrakta det den ser som generaliseringar – man försöker komma förbi problemet med filmbildens indexikalitet för att kunna säga saker om sex och samlevnad som inte oundvikligen blir specificerande och därmed förlorar möjligheten att säga någonting också om de som betraktar filmen.

Det som hittills har konstaterats om filmens tilltal går att sammanfatta i ett antal punkter: För det första tilltalar filmen sin publik genom ett lugn vari man försöker skapa en öppenhet kring talet om sex. För det andra tilltalar man publiken genom ett retoriskt upplägg som söker presentera sitt material logiskt och kategoriskt. För det tredje lägger man stor vikt vid att skapa en trovärdighet gentemot filmen och genom detta skapas ett auktoritärt tilltal. För det fjärde försöker filmen genom olika stilistiska medel skapa en distansering hos åskådaren för att genom detta förmå denne att uppfatta det som filmen talar om som

⁶⁸ Nichols, *Introduction to Documentary*, s. 49 - 56

någonting som gäller alla snarare än bara figurer i filmen. Jag menar att *Ur kärlekens språk* genom detta kan sägas ha ett direkt åskådartilltal som påminner om det tilltal som finns i den röst som den expositoriska eller förklarande dokumentärfilmsmetoden utgör. Denna typ av film har, som tidigare nämnts, ett direkt tilltal mot åskådaren och grundade sig på en informerande logik vari bilderna till stor del enbart hade en stödjande roll. Nichols skriver att "the commentary is therefore presumed to be of an higher order than the accompanying images"⁶⁹ och antyder därmed att enligt den expositoriska strategin är det, trots att det handlar om film, det talade språket som har en central roll. Detta kan till viss del sägas om även *Ur kärlekens språk* om man beaktar dels diskussionen om filmen som cyklisk, där experternas kommentarer står i centrum, och dels diskussionen kring de fiktiva scenerna som exempelscener. Att man i flera scener och framförallt i laboratoriescenerna använder en allvetande speakerröst spär ytterligare på detta. En annan möjlighet skulle kunna vara att placera in filmen under den reflexiva dokumentärfilmsmetoden eftersom den bitvis använder sig av grepp som påvisar filmens konstruktion. Även om denna tendens finns i filmen menar jag dock att den är underordnad filmens expositoriska metod eftersom man använder den snarare för att skapa en större trovärdighet och ett mer generaliserat tilltal, än för reflektioner kring filmen som representation av verkligheten.

Sexualsyn

Utifrån ovanstående analys av filmens tilltal kan ett antal slutsatser dras om dess syn på sexualitet. För det första tror jag att man genom att titta på filmens upplägg kan komma fram till ett antal intressanta slutsatser. Jag har tidigare delat upp filmen i "inledning", "könsorganen", "samlaget", "preventivmedel" och "avslutning" och diskuterat mer ingående vad dessa avdelningar innehåller. I inledningen pekade jag på att man mycket tydligt vill motivera vad som är filmens syfte – att bidra med kunskap för att människor som har ett otillfredsställande sexualliv ska kunna må bättre tillsammans samt att bryta mot det tabu som finns vad gäller talet om sexualiteten. Vidare kan man se att det finns en högst pedagogisk tanke bakom filmens disposition; först talar man om könsorganen var för sig, i mitten av filmen om samlaget och först efter detta om preventivmedel. Detta innebär att man i första hand försöker fokusera på människors sexuella liv och hur man når lycka i detta liv, och först i andra hand tar upp hur man ska göra för att förhindra en graviditet. Att sex kan ha oönskade konsekvenser är i filmen sekundärt, det som står i fokus är den sexuella tillfredsställelsen. Här kan det således poängteras att som sexualupplysning sett så är filmen ovanlig. Mot bakgrund

⁶⁹ Nichols, *Introduction to Documentary*, s. 107

av den tidigare skisserade historiska överblicken över sexualupplysningen under nittonhundratalet kan det konstateras att man genomgående i huvudsak har pläderat för sexualupplysning i första hand i ändamål att upplysa om preventiva åtgärder för att skjuta upp en eventuell graviditet. Det finns dock en genomgående trend att också tala om hur framförallt unga människor skulle förhålla sig till sex, ett ämne där åsikterna började gå isär under 1960-talets början och vilket sporrade en mer liberal inställning till det sexuella samlivet i allmänhet. *Ur kärlekens språk* kan genom sin ambition att diskutera i första hand det sexuella livet i sig därför placeras in väl i sin samtid vad gäller sexualsyn.

Något som dock kanske talar emot det ovanstående är att filmen trots sitt fokus på sexuell lycka i hög grad sätter biologiska funktioner i centrum. Filmen präglas av en vetenskaplig syn på det sexuella vilket påvisas genom dels filmens upplägg och dels dess demonstration av de sexuella organen. I upplägget kan man notera att filmen nära nog följer formen för en vetenskaplig artikel; man redovisar sitt källmaterial, sina problemställningar, sitt syfte och sin metod och demonstrerar sedan klart och tydligt sitt tillvägagångssätt och sina resultat. Rent konkret visar sig detta framförallt i scenerna från laboratoriet. Först i den scen där Sture Cullhed iklädd vit läkarrock demonstrerar hur laboratoriet byggdes och vidare i demonstrationerna av de kvinnliga respektive manliga könsorganens uppbyggnad och funktion och i samlagsscenen. Användandet av grafer och genomskärningsbilder tillsammans med den torrt konstaterande manliga speakerrösten i de olika scenerna innebär att man bryter ned den sexuella aktiviteten till en strikt biologisk funktion. Detta leder indirekt till att målet för den sexuella aktiviteten inte är njutningen utan orgasmen, och i förlängningen därför också fortplantningen. Vidare är det möjligt att ett dylikt förfarande distanserar åskådaren från upplevelsen av att det som visas i bild överensstämmer med den egna kroppen. Eithne Johnson skriver i artikeln "Loving Yourself: The Specular Scene in Sexual Self-Help Advice for Women" att "an anatomic-analytic signifying practice produces the body in an objective, mechanistic manner organized around breaking that body down into component parts" och att ett sådant fokus är "neither easily accessible nor self-evident to popular audiences".⁷⁰ Detta är en tendens som man tydligt ser i *Ur kärlekens språk* och som förmodligen emanerar ur filmens starka hänvisningar till tidigare sexualforskning, där Masters & Johnsons mekaniska syn på framförallt orgasmen är den starkaste inspirationskällan. Filmens syfte är förmodligen att använda dessa vetenskapliga källor för att med hjälp av fakta kunna visa på hur

⁷⁰ Eithne Johnson, "Loving Yourself: The Specular Scene in Sexual Self-Help Advice for Women", i *Collecting Visible Evidence*, red. Jane M. Gaines & Michael Renov, Minneapolis: University of Minnesota Press 1999, s. 218

sexualiteten fungerar och därmed motbevisa de fördomar och felaktiga uppfattningar om kvinnans och mannens sexualitet som man menar finns. Man kan trots detta inte bortse ifrån att detta vetenskapliga fokus också får konsekvenser för den syn på sexualitet som förmedlas till åskådaren.

Vidare finns det som tidigare diskuterats en tendens i filmen att hela tiden visa på filmen som konstruktion och en strävan att genom detta nå fram till en mer generaliserad bild av hur sexuell aktivitet går till. Detta grepp bidrar enligt mig till den vetenskapliga syn på sexualitet som diskuterats ovan. Genom att de sexrelaterade scener som man får se kan karakteriseras som exempelscener och genom att laboratoriescenerna till viss del saknar koppling till verkliga sexuella situationer och är förklarade som en del i filmens konstruktion erhåller filmen det fokus på kommentaren – språket – som den expositoriska dokumentärfilmstypen innehar. Detta innebär att filmens röst blir en auktoritär sådan som utger sig för att vara objektiv och sanningssägande, något som passar väl in i en vetenskaplig tradition.

Sammanfattningsvis menar jag alltså att synen på sexualitet i *Ur kärlekens språk* dels präglas av en vilja att tala öppet om sexualiteten och dels av ett sökande efter en sanning om denna sexualitet genom vetenskapliga medel. Detta i ändamål att dämpa en sexualångest som man anser existerar i samhället. Denna syn passar dels väl ihop med den diskurs som Foucault menar underblåser föreställningen om att sexualiteten har varit förtryckt och nu måste befrias, men den passar också väl ihop med den diskurs som han benämner ”scientia sexualis” och som innebär en sexualsyn där objektivitet och kunskapssökande står i centrum.⁷¹ Den ideala metoden för ”scientia sexualis” var enligt Foucault bekännelsen vilken översatt i moderna termer skulle kunna innebära insamlandet av ett material om exempelvis variationerna i sexuallivet – som hos Kinsey – eller registrerandet av den mänskliga sexuella responsen på film – som hos Masters & Johnson. *Ur kärlekens språk* inplaceras sig själv i denna tradition dels genom att den förlitar sig på tidigare forskning i ämnet, men också genom att den själv förespråkar ett dylikt kunskapssökande i sina efterhärmingar av Masters & Johnsons metoder.

Det är osäkert huruvida resonemanget håller då man beaktar att *Ur kärlekens språk* är en film i en serie med flera uppföljare. Visserligen behåller man i *Mera ur kärlekens språk* det auktoritära språket genom att upprepade gånger hänvisa till olika läkare, psykologer, psykoterapeuter och andra sakkunniga, men scener med detaljerade redogörelser för sexuell aktivitet i laboratoriemiljö saknas helt. *Kärlekens XYZ* domineras nästan helt av det svenska

regelverket kring äktenskap och sexualförbrytelser och här är det snarare advokaten Leif Silbersky som står i centrum än sexualupplysarna. Dock ingår i filmen ett längre avsnitt om potensstörningar från det svenska sexualforskningsinstitutet förestått av Maj-Briht Bergström-Walan som syftar till att demonstrera olika terapeutiska metoder för hur man kan bota sexualångest. I *Kär lek – så gör vi. Brev till Inge och Sten* återkommer dock bekännelse temat då hela filmen består av ett antal brevfilmer vari olika par beskriver sina sexuella vanor. Det man kan konstatera är att grundinställningen till sex är densamma genom samtliga filmer, även om tilltalet till viss del varierar. Det handlar om att våga tala öppet om sex och i *Ur kärlekens språk* till stor del om att skaffa sig kunskap om den mänskliga fysionomin.

Analys: *Kärlekens språk 2000*

Plotsegmentering

Kärlekens språk 2000 är uppbyggd på ett något annorlunda sätt än vad *Ur kärlekens språk* är. Istället för det tydliga retoriska upplägget som kunde skönjas i *Ur kärlekens språk* kretsar *Ur kärlekens språk 2000* kring ett fiktivt tv-program som heter "Kärlekens språk". Jag har därför valt att nedan dela in filmen i sekvenser från tv-programmet och i sekvenser från filmens värld utanför tv-programmet. Tabellen är i övrigt upplagd på samma sätt som för *Ur kärlekens språk*, d.v.s. med bild till vänster och pålagt ljud till höger. Eftersom filmen innehåller väldigt många bihandlingar har jag valt att ibland utesluta vissa scener och att inte i detalj redogöra för alla inslag. Segmenteringen refererar således bara huvuddragen.

Tv-programmet: Vad är sex?

Förtexter. En blond kvinna sitter i sin loge. Det är dunkelt ljus och en oljig naken man kommer in. En sexscen utspelas mellan kvinnan och mannen. Filmen parallellklipper mellan logen, inne i studion där en förväntansfull publik sitter och blir peppade och till personalen som sitter och är otåliga. Det klipps också till ett vardagsrum där ett gäng ungdomar sitter och tittar på tv. Man ser Arne Weise i tv-rutan som presenterar programmet "Kärlekens språk" som snart ska börja. Personalen i studion blir alltmer otålig. Den blonda kvinnan kommer ut ur logen precis i tid för programmets början. En man presenterar henne genom att skrika "Stella Måne!!!". Hon springer in i studion och möts av applåder. Hon är utstuderat klädd och är hårt sminkad. Hon har dread-locks i håret och en enorm mikrofon vilken hon leker med som om den vore en penis. Studion har en sparsam inredning. I mitten

En förförisk musik i logen byts mot en hetsig musik från inne i studion när programmet börjar.

⁷¹ Foucault, s. 71 - 89

står en rund säng och det är ett mjukt rött ljus. På varsin sida av studion hänger två stora tv-skärmar. I den ena visas Maj-Briht Bergström-Walan och i den andra Katerina Janouch som presenteras av Stella Måne. Stella inleder programmet och plockar upp ett par i publiken (David och My) på scen. Hon "trollar" bort deras kläder med mikrofonen. Maj-Briht Bergström-Walan: "Sex är en källa till energi och lycka. Sex är inte bara samlag utan det är också den sexualitet som man har med sig själv". Inzoomning på det nakna paret. Katerina Janouch: "Sex, det är ju en drift som vi alla föds med. I grunden handlar det om att vi ska fortplanta oss. Men sex det är också ett sätt att njuta och ha kul på." Parallellt med detta ser man sen scen där David och My har sex. Bergström-Walan: "Sex är först och främst njutning. Det är varmt och härligt och det kan göra oss både friskare och gladare". Stella Måne: "Nu ska vi se hur ni egentligen har det". Det klipps till rummet där de båda ungdomarna från studion har sex. De gäspar. Stella Måne sammanfattar: "Din egen njutning och din egen orgasm är ditt eget ansvar".

Utanför programmet

Bilder av en skolgård. Några tjejer frågar ut en annan tjej om hennes sexliv. Hon berättar att det gått vilt till natten innan. En bit därifrån pratar hennes pojkvän om samma sak med sina kompisar. Sedan klipps det och man får se att egentligen satt paret bara hemma och spelade tv-spel. Katerina Janouch dyker upp i sin tv-skärm och säger att det alltid är helt okej att säga nej till sex.

Stillbilder på två unga tjejer med deras namn skrivna i vitt. Klipp till Julia som står och rotar i en skivback. Sabine smyger fram till henne bakifrån och kramar om henne. De är ungdomligt klädda och ser ut att vara i gymnasieåldern. De går hem till Sabine. Hon och Julia börjar hångla och har sedan sex. Den sexuella akten framställs i ett dunkelt ljus och är inte vidare explicit. Efteråt sitter de i en park och dricker kaffe varefter de går och shoppar. De pratar om programmet "Kärlekens språk". Sabine framhåller att hon inte gillar programledaren Stella Måne.

Stillbild på en äldre man med "morfar" skrivet i vitt. Klipp till en bar som mannen har gått till. Han ser en äldre storbystad rödhårig kvinna i baren som ler mot honom. Han bjuder upp henne, men hon tycker att de kan gå direkt hem till honom istället.

Tv-programmet: Porrfilm

Tillbaka i tv-studion. Stella Måne frågar publiken om de tittar på porrfilm. Ingen erkänner att de gör det. En scen ur en porrfilm klipps in. Katerina Janouch förklarar att man har forskat på porrfilm och kommit fram till att kvinnor och män reagerar likartat när de ser på denna typ av film.

Musik som påminner om filmmusiken till *Grease* (Randal Kleiser, 1978)

Voice-over: Arne Weises röst presenterar flickorna som Sabine och Julia och förklarar att de är i början på ett förhållande.

Romantisk gitarrmusik.

Voice-over: Arne Weise presenterar mannen som Julias morfar. Dansbandsmusik i baren.

Det klipps till vardagsrummet där ett gäng ungdomar ser på programmet. Man får se en närbild på en av killarna (Peter) och därefter hans homosexuella fantasi om porrfilm.

Utanför programmet

Stella Måne väntar på skjuts hem av sin pojkvän, men han kommer inte. När hon väl kommer hem bråkar hon med honom och han lämnar lägenheten.

Klipp till det äldre paret, de är ledsna och sitter och pratar om potensproblem på sängen. Kvinnan går.

Sorglig musik.

Utanför en nattklubb. En lång kö ringlar ut på gatan. Stella Måne kommer dit i en limousin. Inne på nattklubben får man se hur hon dansar och hälsar på folk. Sabine är där och följer efter Stella. Deras blickar möts. De börjar prata och dansa. Klippen blir snabba och det blixtrar. Det klipps mellan nattklubben och Stellas lägenhet. Man ser hur de har sex i en suddig bild med rött ljus.

På nattklubben är det en pumpande, hetsig dansmusik. Den varvas med förförisk musik. Ordet "sex" hörs om och om igen. Hos Stella är det en romantisk gitarmusik.

Morgonen dagen efter hos Stella. Hon och Sabine äter frukost. Stella blir förvånad över att Sabine bara går på gymnasiet.

Romantisk pianomusik.

Tv-programmet: Äldre och sex

Stella kommer försenad till studion. En rullstolsburen studiokille grälar på henne.

Tv-showen som denna gång handlar om äldre och sexualitet. Maj-Briht Bergström-Walan informerar. Julia och hennes morfar är i studion och morfadern är besvärad av Stella Månes frågor till publiken om bl.a. potensproblem.

Utanför programmet

Sabine berättar för Julia att hon har hittat en annan.

Stillbilder på ett par och deras namn i vitt.
Klipp till ett vardagsrum. Tända ljus, romantisk stämning.
Killen bjuder tjejen på en bit kaka som dock visar sig innehålla nötter som tjejen är mycket allergisk mot. De får därför åka till akuten.

Voice-over: Arne Weise presenterar dem som Annika och Habib.

Stillbilder på ett annat par och deras namn i vitt.
Klipp till en biosalong. Filmen de ser på är *Ur kärlekens språk*.
Nina spanar dock in en annan kille i salongen.

Voice-over: Arne Weise presenterar dem som Nina och Peter – skolans perfekta par.

Tillbaka till Annika och Habib på sjukhuset där de inleder en sexuell akt.

Klipp till bion igen. Peter går ut ur salongen en stund och råkar stöta ihop med en kille i foajén så att han tappar sina popcorn.

Tv-programmet: Preventivmedel och onani

Sekvens där ett antal ungdomar provfilmnar för ett inslag i "Kärlekens språk" där de ska presentera preventivmedel. Många är väldigt dåliga. Komisk stämning.

Stella pratar med den rullstolburne studiokillen i logen. De bråkar eftersom hon ofta är försenad till sändningen.

Tv-programmet. Stella presenterar inslaget "SAFE" och de ungdomar som togs ut vid provfilmningen informerar om preventivmedel (Nina och Peter).

Ett inslag om onani. En kille onanerar och får utlösning. En tjej onanerar därefter och klitoris visas och kommenteras. Detta övergår i bilder av ett par som smeker varandra och har sex.

Voice-over: Bergström-Walan och Janouch berättar om onani. Pulserande musik i stegrande tempo. Diegetiska och fantiserade ljud blandas i sexscenen.

Utanför programmet

Morfar är på Bergström-Walans mottagning. Hon skriver ut ett recept på Viagra. Morfar går och fräschar upp sig och Bergström-Walan ser in i kameran och berättar om äldres sexliv och hjälpmedel som bl.a. penisring och vakuumpump varvat med bilder av hur morfar bl.a. färgar håret. Sedan går han till baren igen och träffar den rödhåriga kvinnan men denna gång går det bättre i sängen.

Glad musik när morfar går och shopper och tränar.

Stellas pojkvän kommer hem och man får se en lång sexscen mellan Stella och hennes pojkvän i många olika ställningar. Dunkelt ljus.

Mörk musik som antyder en råhet eller en vildsinthet.

Scener från en fest hos Julia varvat med scener av hur Peter träffar killen med popcornen på ett kafé. Nina raggar upp killen från bion på festen. Julia har sex med en annan tjej som liknar Sabine och Sabine ertappar dem.

Voice-over: Arne Weise presenterar Victor som Peter träffar på kaféet. På festen är det hög, ungdomlig musik.

Dagen efter. Morfar kommer hem till det festhärjade huset med den rödhåriga kvinnan och de städar upp. Nina och Peter gör slut. Sabine går hem till Stella och får reda på att Stella inte är intresserad av ett förhållande med Sabine.

Dramatisk och sorgsen musik.

Tv-programmet: Könnsjukdomar

Stella Måne presenterar en lista på de vanligaste könssjukdomarna som en efter en förklaras av Katerina Janouch. Stella uppmanar alla att använda kondom. Man får se bilder från festen föregående kväll där en berusad kille (David) har oskyddat sex med en tjej från festen. De får klamydia. David berättar för My att han har varit otrogen.

Voice-over: Bergström-Walan berättar om smittskyddslagen

Utanför programmet

Stella Måne gör ett graviditetstest hemma vilket är positivt. Hon berättar för sin pojkvän som dock lämnar henne.

Sorgsen musik

Tv-programmet: Homosexualitet

Det pratas i programmet om hur det är att vara ung och homosexuell. Bergström-Walan berättar om sexualiteten som flexibel. Två unga människor berättar i tv-skärmarna om hur man har sex som homosexuell. Sabine kommer in i studion och vill säga förlåt till sin flickvän (Julia). Närbilder på Stella Måne som visar att hon känner sig skyldig. Det klipps till Julia som sitter hemma hos sin morfar och gråter.

Utanför programmet

Peter och Victor träffas och äter middag.
Stella åker med den rullstolsburne studiokillen hem och äter middag. Det slutar med att de har sex.
Sabine går på stan och går in i skivbutiken där Julia jobbar.

Romantisk musik.
De lyssnar på soundracket till
”Kärlekens språk” – avlöses av
romantisk musik.

Kollage där de olika paren som har figurerat i filmen har sex.

En släpig, romantisk musik spelas.
Avlöses av applåder och hurrarop.

Tv-programmet: Avslutning

Stella Måne sitter i studion, ser i kameran och säger: ”Ni ska ha tack för att ni har tittat på ’Kärlekens språk’”.

Eftertexter

En glad poplåt spelas.

Tilltal

Kärlekens språk 2000 är uppbyggd på ett något annorlunda sätt än sin föregångare *Ur kärlekens språk* och har därmed delvis också ett annat tilltal än denna. Filmerna har dock en viktig likhet: Båda har en typ av struktur som skulle kunna kallas cyklisk. Precis som i *Ur kärlekens språk* finns det i *Kärlekens språk 2000* en fast punkt som ständigt återkommer, i den förra filmen var det expertpanelen runt vardagsrumsbordet, i denna film är det Stella Månes fiktiva tv-program ”Kärlekens språk”. Jag har i plotsegmenteringen försökt att dela upp filmen i de teman som tas upp genom att rubricera tv-inslagen efter dessa och kallat dem: ”Vad är sex?”, ”Porrfilm”, ”Äldre och sex”, ”Preventivmedel och onani”, ”Könssjukdomar” samt ”Homosexualitet”. Som synes är *Kärlekens språk 2000* betydligt spretigare i sitt upplägg än *Ur kärlekens språk* som ju gick att tämligen enkelt dela in i avsnitt utifrån hur den diskuterade olika ämnen. I *Kärlekens språk 2000* går inte detta att göra med samma enkelhet, och det hela kompliceras ytterligare av att filmen också drivs av en narrativ struktur utanför den cykliska strukturen. Det lugn som identifierades i början av analysen av *Ur kärlekens språk* är dessutom helt frånvarande i *Kärlekens språk 2000* som snarare drivs i ett hetsigt tempo vilket åstadkoms bl.a. genom en snabbare klippning och genom att filmen använder flera olika sorters musik och mer musik i ett högre tempo.

Filmen är uppdelad mellan dels Stella Månes tv-program och dels en fiktiv värld bestående av ett gäng ungdomar i gymnasieåldern och deras olika kärleksbekymmer. Man

skulle utifrån detta förenklat kunna säga att filmen därför har dels en struktur som följer tv-programmet och de teman som tas upp där och dels en struktur som följer vad som händer utanför programmet och som således är mer klassiskt narrativt uppbyggd. Till skillnad från *Ur kärlekens språk* är strukturen således inte explicit retorisk. De korta berättelser om ungdomsgänget som berättas har alla var för sig en narrativ form: De börjar med en jämvikt som rubbas genom ett antal kausalt sammanbundna händelser och slutar när en ny jämvikt har etablerats.⁷² Exempelvis är Julia och Sabine i filmens början lyckliga tillsammans, sedan är Sabine otrogen med Stella Måne, men i slutet förenas hon och Julia igen efter att hon har bett om förlåtelse i tv. De flesta paren i filmen går igenom liknande utvecklingar och filmen slutar med att alla når lycka i kärleks- och sexuallivet. Att filmen inte har en explicit retorik innebär dock inte att den inte har något retoriskt tilltal alls. De teman som tas upp i tv-programmet "Kärlekens språk" följer i hög grad vad som händer i världen utanför tv-programmet. Exempelvis talas det mycket lägligt om äldres potensproblem i tv-programmet strax efter den scen då Julias morfar har erfarit dylika besvär. Tv-programmets värld och ungdomarnas värld bryter också in i varandra och det är ibland svårt att skilja på vad som visas i tv-programmet och vad som utspelar sig i världen utanför tv-programmet. Ett exempel är de scener man får se när David och en tjej har oskyddat samlag på Julias fest och därefter får klamydia. Dessa scener visas i programmet "Kärlekens språk", samtidigt som de existerar som händelser i ungdomarnas värld. En liknande sak inträffar i scenen från skolgården när ett av paren i ungdomsgänget berättar om sina sexuella bravader som egentligen bara inneburit tv-spelande och Katerina Janouch plötsligt dyker upp och kommenterar det hela. Således verkar det som om tv-programmet "Kärlekens språk" inte enbart existerar som ett tv-program som ungdomarna tittar på, utan också är ett tv-program vari ungdomarna är delaktiga. Denna tanke understryks också av att det finns en tvetydighet kring filmens diegetiska lager och en sammanblandning av fiktiva och icke-fiktiva karaktärer i filmen. Arne Weises berättarröst framstår som extradiegetisk eftersom den oftast läggs på när olika karaktärer i filmen ska introduceras eller för att kommentera på olika problem som har uppstått. Emellertid framträder hans gestalt en gång i filmens dieges, nämligen i tv-rutan när ungdomarna sitter och väntar på att programmet "Kärlekens språk" ska börja. Dessutom figurerar både Maj-Briht Bergström-Walan och Katerina Janouch i tv-programmet som sexualupplysare och spelar således sig själva. Maj-Briht Bergström-Walan interagerar i världen utanför tv-programmet då hon skriver ut ett recept på Viagra till Julias morfar, men fungerar vid flera tillfällen också som speakerröst, och hon talar direkt in i kameran när hon strax efter

⁷² se exempelvis Bordwell & Thompson, s. 68 ff

morfaderns besök demonstrerar sexuella hjälpmedel. Dessa påpekanden innebär för filmens tilltal en komplicerad kommunikationsprocess: Tv-programmet ”Kärlekens språk” talar till ungdomarna i den diegetiska världen, men hela denna värld är tänkt att tala till åskådaren av filmen. Det blir således ett tudelat tilltal mot åskådaren filmen igenom, dels ett indirekt tilltal från tv-programmet via ungdomarna till oss, men också ett direkt tilltal genom bl.a. Arne Weise och sexologerna Maj-Briht Bergström-Walan och Katerina Janouch till oss.

Denna struktur, som ju skiljer sig avsevärt från strukturen i *Ur kärlekens språk*, har dock också andra innebörder. En av de intressantaste är att det som Nichols diskuterar som en films olika sätt att skapa trovärdighet i detta sammanhanget blir annorlunda. Det konstaterades i förra kapitlet att tilltalet i *Ur kärlekens språk* i hög grad kunde sägas vara auktoritärt. Detta genom att man bl.a. hänvisade till experter på det sexuella området och att man stödde sig på tidigare forskning av framförallt Masters & Johnson samt att man presenterade sitt material på ett vetenskapligt sätt. Vissa av dessa drag kan man se även i *Kärlekens språk 2000*. Man har i filmen inkluderat två välkända sexualupplysare; Maj-Briht Bergström-Walan är med sedan den tidigare filmen och Katerina Janouch är känd från bl.a. sexspalten i *Expressen*. Dessutom stöder man sig till viss del på forskning om sexualitet, exempelvis påminner onaniscenerna något om motsvarande scener i *Ur kärlekens språk* eftersom Bergström-Walan här fungerar som speakerröst och i viss mån – dock ej direkt – refererar Masters & Johnson när hon beskriver orgasmen i termer av faser. I inslaget om porrfilm hänvisar dessutom Katerina Janouch till nyare forskningsrön då hon menar att kvinnor och män reagerar likartat då de ser på porrfilm. Man har således bibehållit vissa auktoritära drag i filmen och det finns dessutom ett fokus på kunskap även i denna film. Vad som dock kommer fram mest i filmen är däremot ett betydligt starkare fokus på individen och individens förhållande till sin egen sexualitet. Detta visas förmodligen allra tydligast av att filmen trots sina många distanserande grepp är en fiktionsfilm. Karaktärerna i filmen är inte enbart exempel – även om de i viss mån kanske kan betraktas som sådana – utan framställs som figurer med ett känsloliv och en förmåga att utvecklas. Tydligast kan man se detta hos figuren Stella Måne som förmodligen ska föreställa filmens huvudkaraktär. I flera scener får man en inblick i hennes privatliv och det läggs stilistiskt ett starkt fokus vid hennes känsloliv exempelvis genom upprepade närbilder på hennes ansikte och illustrerande och förstärkande musik i särskilt känslostarka scener. Vidare följer karaktären Stella Måne en tydlig utveckling genom filmen – framförallt på ett emotionellt plan. Detta antyds i filmens slut då Stellas förhållande med sin ytlige pojkvän har tagit slut och hon istället har påbörjat en relation med den rullstolsburne studiokillen. Man verkar vilja påvisa att hon nu har mognat och blivit mer

tillfreds både med sitt känsloliv och med sin sexualitet. På samma sätt fokuseras känslolivet i många av de andra relationerna i filmen, bl.a. i förhållandet mellan Nina och Peter – skolans ”perfekta par”. Nina är hela tiden mer intresserad av en annan kille och Peter är osäker på sin sexuella läggning. I slutet har de emellertid gjort slut och Nina har bejakat sin dragning till den andre killen medan Peter har inlett ett förhållande med Victor. Vidare fokuseras otrohet starkt och är något som återkommer bl.a. i relationen mellan Julia och Sabine och mellan David och My. På detta sätt lägger således filmen stor vikt vid känslolivet och vid att finna sig själv snarare än vid teknisk fulländning vid ett samlag och det sätt varpå filmen bygger upp sin trovärdighet baseras följaktligen snarare på känslomässiga anspelningar och olika etiska ställningstaganden än på detaljerad kunskap om den sexuella naturen.

Om således tilltalet i *Ur kärlekens språk* kunde sägas eftersträva en objektivitet så kan tilltalet i *Kärlekens språk 2000* sägas eftersträva en viss subjektivitet. Men filmens upplägg får också en annan konsekvens, vilken har berörts något ovan. Det konstaterades nämligen om *Ur kärlekens språk* att denna film lade stor vikt vid att förklara sig själv som konstruktion och därmed få de scener som visades att framstå som generaliserade exempel. Denna aspekt behandlas något annorlunda i *Kärlekens språk 2000*, för som tidigare diskuterats så framhåller även den senare filmen sig själv som konstruktion bl.a. genom sin metastruktur och genom sin sammanblandning av olika diegetiska lager. Filmen leker dessutom med sin inplacering i filmhistorien genom olika intertextuella drag. Jag har i plotsegmenteringen antytt att man anspelar på *Grease* (Randal Kleiser 1978) vid ett tillfälle. Den runda vita säng som står i tv-programmets studio är dessutom misstänkt lik den säng som man använde i laboratoriescenerna i *Ur kärlekens språk*, och när Peter och Nina går på bio är det just *Ur kärlekens språk* de tittar på – en allusion både till filmens äldre föregångare men också till filmen *Taxi Driver* (Martin Scorsese 1976), där huvudkaraktären Travis Bickle tar med sig flickan han är intresserad av på bio för att se en av filmerna i serien. Filmens form präglas överlag av intertextualitet av det här slaget eftersom filmen stilmässigt liknar en hybridform mellan tv-program, realityserie, upplysningsfilm och såpa. Det skapas således även i *Kärlekens språk 2000* en distansering från filmen för åskådarens del, men denna distansering fungerar inte på samma sätt som i *Ur kärlekens språk*. I den äldre filmen talar man rakt ut om den egna filmen och man gör detta i ett särskilt syfte: Att betona att man inte söker skapa några illusioner utan att det man säger bör tas på allvar. I den nyare filmen däremot är distanseringen i huvudsak en lek med genrer, förväntningar och filmmediet i sig och alltså någonting som ligger på filmens yta och någonting som eventuellt går att härleda till att

självreflexivitet är en trend inom den postmoderna filmen.⁷³ Det skulle därför även här vara problematiskt att försöka placera in filmen under den reflexiva dokumentärfilmsmetoden, trots att det i detta fall till viss del skulle vara mer befogat eftersom det här i högre grad fokuseras på filmen som medium. Även om *Kärlekens språk 2000* således skapar en viss distansering menar jag alltså att den i huvudsak försöker skapa identifikation mellan åskådaren och karaktärerna i filmen genom att den i botten är en traditionellt berättad film där karaktärsutvecklingen står i centrum och där man trots allt har skapat en diegetisk värld – även om denna värld har suddiga gränser. Detta i kontrast till de fiktiva scenerna i *Ur kärlekens språk* där figurerna är anonyma, de miljöer i vilka de rör sig är tydligt konstruerade och man sällan visar karaktärerna i närbild.

För att ansluta till det som har sagts om *Ur kärlekens språk* kan man således sammanfatta tilltalet i *Kärlekens språk 2000* på följande sätt: För det första skapar filmen till skillnad från sin föregångare inte samma typ av lugn i tonen utan präglas snarare av ett högt tempo, snabba klipp och mycket varierande och mer hetsig musik. För det andra är filmen inte i första hand konstruerad för att följa en retorisk logik utan snarare för att till viss del följa en narrativ logik, där tilltalet således blir mer komplicerat än tilltalet i *Ur kärlekens språk* och skulle kunna ses som tudelat. För det tredje skapar inte filmen samma typ av auktoritära ton som sin föregångare utan koncentrerar sig istället på individerna i filmen och sätter därmed subjektivitet före objektivitet. För det fjärde söker man inte i filmen att visa upp filmen som konstruktion i lika hög grad som i den tidigare filmen, och resultatet blir att man istället för en distansering mellan åskådaren och karaktärerna i filmen skapar en identifikation mellan dessa. Man skulle således kunna dra slutsatsen att *Kärlekens språk 2000* i högre grad än sin föregångare bygger sin trovärdighet på att åskådaren kan känna igen sig i de problem som karaktärerna i filmen har och på detta sätt ta till sig filmens budskap. Tilltalet i filmen syftar förmodligen till att göra avståndet mellan film och åskådare mindre, något som syns genom att man söker minimera det auktoritära draget av exempelvis en återkommande voice-over som talar direkt till åskådaren. Istället för man in identifikationsobjekt och en narrativ utveckling i filmen och låter genom detta det fiktiva tv-programmet tala indirekt till åskådaren. Om *Ur kärlekens språk* således kunde sägas ha ett i huvudsak språkligt berättande som understöddes av de uppvisade scenerna, är det kanske inte helt långsökt att konstatera att *Kärlekens språk 2000* genom sitt mer klassiskt narrativa upplägg kan sägas berätta mer genom bilder – även om den guidande kommentatorn till viss del finns med även här.

⁷³ Se exempelvis Christopher Sharrett, "End of Story – The Collapse of Myth in Postmodern Narrative Film", i Lewis, Jon, red. *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*, New York: NYU Press 2001

Sexualsyn

Liksom för *Ur kärlekens språk* har ovanstående diskussion flera implikationer för den sexualsyn som filmen förmedlar. Till att börja med kan man titta på filmens struktur. Jag delade inledningsvis in filmen efter de teman som tv-programmet "Kärlekens språk" tar upp, nämligen "Vad är sex?", "Porrfilm", "Äldre och sex", "Preventivmedel och onani", "Könssjukdomar" och "Homosexualitet". Här kan det konstateras att precis som *Ur kärlekens språk* så har *Kärlekens språk 2000* lagt upp sitt material i en viss ordning för att nå ett visst resultat. Återigen börjar man med en allmän diskussion kring sex och vad sex är innan man kommer in på diskussionsämnen som porrfilm, tabubelagda ämnen som äldre och sex eller problem som ett sexuellt samliv kan medföra (graviditet eller könssjukdomar) och hur man kan skydda sig mot dessa. En likhet filmerna emellan är således att de båda har en vilja att sätta den sexuella aktiviteten i sig i fokus snarare än fortplantningen. Det första programmet som jag har valt att kalla "Vad är sex?" försöker dessutom poängtera detta genom att sexologerna Bergström-Walan och Janouch i programmets början försöker vara tydliga med att förklara vad sex är. Här kan man dock anse att åsikterna går något isär. Bergström-Walan inleder med att säga: "Sex är en källa till energi och lycka. Sex är inte bara samlag utan det är också den sexualitet som man har med sig själv". Katerina Janouch fyller sedan i och menar att: "Sex, det är ju en drift som vi alla föds med. I grunden handlar det om att vi ska fortplanta oss. Men sex det är också ett sätt att njuta och ha kul på". Bergström-Walan däremot menar att "Sex är först och främst njutning. Det är varmt och härligt och det kan göra oss både friskare och gladare". Dessa kommentarer har visserligen en något motsägelsefull karaktär, men vad som hamnar i fokus är trots allt att sex är någonting positivt som oavsett om det i grunden kan förklaras som en biologisk drift är någonting som vi som människor kan utnyttja för att bli "friskare och gladare". Än intressantare är möjligtvis den kommentar som Stella Måne yttrar till publiken mot det första programmets slut, nämligen: "Din egen njutning och din egen orgasm är ditt eget ansvar". Denna kommentar hör ihop med en annan åsikt som man lägger stor vikt vid i programmet, nämligen att det är viktigt att våga tala öppet om sex och att därigenom våga säga till sin partner hur man vill bli tillfredsställd sexuellt.

Dessa iakttagelser innebär att filmens explicita betydelse påminner starkt om den betydelse som kunde skönjas i *Ur kärlekens språk*, nämligen att det är viktigt att bryta mot det tabu som föreligger kring sex för att få det bra i sexuallivet, men också att sex är ett mål i sig och inte bara något som främjar den mänskliga artens fortlevnad (även om denna innebörd i *Ur kärlekens språk* delvis motsades genom filmens sätt att framställa sexualiteten på). Det

finns dock en skillnad mellan det budskap som uttrycks i programmet "Kärlekens språk" och den betydelse som man kan skönja i berättelserna utanför programmet. Intressant nog är det nämligen så att budskapet om att tala om sex och sexuella problem inte är något som illustreras i ungdomarnas upplevelser. Jag har ovan diskuterat hur ungdomarnas värld interagerar med den värld som programmet "Kärlekens språk" utgör och att ungdomarnas problem till viss del överensstämmer med vad man diskuterar i programmet. Däremot är det inte så att de problem som uppstår i ungdomarnas värld har någonting med sexuell njutning att göra (undantaget möjligtvis morfar), utan snarare är problem av emotionell karaktär, exempelvis otrohet, eller problem som rör identitet, exempelvis Peters funderingar över sin sexuella läggning. Detta blir tydligt även i filmens sexscener. Följandes plotsegmenteringen är det nämligen tydligt att nästan samtliga sexscener involverandes karaktärerna i filmen är framställda i ett varmt, rött ljus, med mängder av stearinljus och ackompanjerade av olika typer av stämningsskapande musik, ibland en romantisk sådan och ibland en mer vild. Dessa scener är dessutom aldrig särskilt explicita och oftast ganska korta (ett undantag är de onaniscener som visas i samband med ett av tv-inslagen vilka är mycket explicit framställda, och sexscenen mellan Stella Måne och hennes pojkvän vilken är förhållandevis lång). Därtill framställs aldrig mannens och kvinnans könsorgan eller den sexuella akten genom ett användande av exempelvis genomskärningsbilder som man gjorde i *Ur kärlekens språk*. Om man jämför med laboratoriescenen i *Ur kärlekens språk* där samlaget är framställt för att vara så tydligt som möjligt och därmed kan sägas fokusera på den sexuella aktens framförallt fysiska aspekter, så är det inte en alltför ogrundad slutsats att säga att man i *Kärlekens språk 2000* genom sin mer dimmiga framställning av samlaget snarare kanske fokuserar på den sexuella aktens emotionella aspekter. Denna idé stämmer väl överens med det som har konstaterats tidigare vad gäller filmens tilltal, nämligen att filmen tilltalar sin publik genom ett subjektivt snarare än ett objektiva fokus och skapar en identifiering snarare än en distansering åskådaren och karaktärerna i filmen emellan. Det bör dessutom tilläggas att det är först i filmens slut, d.v.s. när samtliga karaktärer i filmen har utvecklats i sig själva och kommit till rätta med sina relationer, som karaktärerna når sexuell lycka. Detta illustrerat av det kollage som avslutar filmen där samtliga karaktärer har sex följt av hurrarop och applåder på ljudspåret. Även om filmen således explicit uttrycker åsikten om att man bör tala med varandra om hur man vill bli tillfredsställd sexuellt för att på detta sätt nå fram till en sexuell lycka, så är det snarare ett tal om saker som rör känslolivet som framhävs genom filmens narrativa utveckling. Betydelsen blir således att lycka i det emotionella livet kommer i första hand och att lycka i sexuallivet är en positiv konsekvens av detta.

Kärlekens språk 2000 kan alltså sägas förespråka en individualiserad sexualitet som inriktar sig främst på saker som rör det emotionella. Kärlek och sex är här tätt sammankopplade och lycka i sexuallivet nås först då man har kommit över känslomässiga hinder snarare än vid teknisk fulländning. I programmet "Kärlekens språk" pekar man visserligen ut var exempelvis klitoris sitter och man visar tämligen detaljerat hur sexuell stimulans leder fram till orgasm, men i de sexscener åskådaren får se mellan figurerna i filmen är det sexuella samlivet väldigt romantiserat. Detta fokus på parrelationen och kärlekslivet som sexualitetens hemvist kan tolkas som ett trots allt ganska konservativt budskap och är något som sätter filmen i bjärt kontrast till den långtgående liberalismen under 1960- och 1970-talet som skisserats tidigare med bland annat uppmaningar om sex "för vänskaps skull". Dock låter sig *Kärlekens språk 2000* väl inplaceras i sin egen samtid med tanke på den omarbetning av sexualundervisningen som skedde från 1970-talet och fram till idag. Här återfinns nämligen ett tydligt fokus på individen, och saker som att utvecklas och må bra i sin sexualitet är starkt betonade. I analysen av *Ur kärlekens språk* försökte jag placera in filmen i den diskurs som Foucault kallar "scientia sexualis" och pekade bl.a. på att detta gick att göra eftersom filmen i hög grad präglas av en vetenskaplig, auktoritär ton och av en mekanistisk syn på den sexuella aktiviteten. En möjlighet skulle därför vara att på motsvarande sätt försöka placera in *Kärlekens språk 2000* i den diskurs som Foucault kallar "ars erotica" och som innebär en syn på det sexuella livet som en kärlekskonst. En sådan indelning skulle kunna motiveras av att *Kärlekens språk 2000* präglas av en subjektivitet och en individualism och att sexualiteten framställs som produkten av djupare känslor och någonting som man inte kan förklara enbart genom vad som händer i kroppen rent fysiskt. Detta understryks också av att filmen i hög grad kan sägas vilja visa sexualiteten som någonting vackert då de sexscener man får se nästan uteslutande är utformade för att ge romantiska konnotationer. Ett undantag från detta som man dock kan diskutera något är den scen när David är otrogen mot My med en annan tjej på Julias fest. Denna scen framställs i ett blekt ljus, med skärpa i bilden och med hög dansmusik i bakgrunden som ska tala om att det hela händer på en fest. Vidare är omständigheterna kring den triviala – David ligger och sover när tjejen kommer in i rummet och båda är berusade. Det är signifikativt att det just är denna sexuella akt som slutar i att båda får klamydia – något som skulle kunna tolkas som att den som har sex utanför en kärleksrelation oundvikligen straffas. Inplaceringen av filmen inom diskursen "ars erotica" kan på grund av filmens betoning på sexualiteten som enbart hemmahörande inom kärleksrelationen därmed te sig tveksam. Klart står det dock att den sexualsyn som filmen vill förmedla är en syn som innebär att man även här bör tala mer öppet

om sex, men kanske framförallt om kärlekslivet, samt att det är viktigt att finna sig själv för att få ett fungerande sexuellt liv.

Avslutning

Sammanfattning

Jag har i min uppsats diskuterat och analyserat filmerna *Ur kärlekens språk* och *Kärlekens språk 2000*. Mitt syfte var att genom en närläsning av filmernas berättande grepp förklara hur filmerna tilltalar sin publik och vad detta resulterar i för syn på sexualitet. Ett sekundärt mål har dessutom varit att utifrån jämförelsen placera in de båda filmerna i sina respektive samtider och därigenom försöka utröna huruvida filmerna säger någonting om den utveckling som har skett från slutet på 1960-talet till idag. Jag inledde uppsatsen med att diskutera sexualupplysningens historia i Sverige och försökte genom detta att skapa en ram inom vilken jag senare skulle kunna placera in de analyserade filmerna. Sedan gick jag över till en presentation av de två huvudsakliga teorier som jag har använt mig av. Vad gäller filmernas tilltal har jag försökt definiera och precisera detta begrepp utifrån till största delen filmteoretikern Bill Nichols teori om rösten i en dokumentärfilm. Upplysningsfilm är en typ av dokumentärfilm, men för många kan det kanske anses märkligt att framförallt *Kärlekens språk 2000* behandlas som en sådan då den nästan helt och hållet är en fiktiv film. Dock finns den viktigaste likheten i att de analyserade filmerna har ett argument och därmed en retorik. Därför har Bill Nichols teorier om detta trots allt kunnat användas och till viss del har hans uppdelning av dokumentärfilmen i olika grupper också bidragit till analysen. Den andra teorin som har använts har varit teoretikern Michel Foucaults diskussion kring talet om sexualiteten tillika den uppdelning som han gör i första bandet av *Sexualitetens historia* mellan de två dominerande diskurserna ”ars erotica” och ”scientia sexualis” som han menar har präglat talet kring sexualiteten genom historien. Dessa teorier har använts för att uppsatsen till viss del har strävat efter en historisk inplacering av de analyserade filmerna och för att de har fungerat belysande för hur man kan se på sexualitet på olika sätt i samhället. Dessa båda teorier har fungerat väl i kombination, särskilt kanske med tanke på att deras terminologi är likartad eftersom båda använder sig av metaforer från det språkliga området.

Efter denna historiska och teoretiska bakgrund följde analyserna, vilka lades upp kronologiskt. Jag började med en plotsegmentering av respektive film för att på detta sätt åskådliggöra filmernas innehåll och narrativa struktur. Sedan följde en analys av filmernas

tilltal och därefter drogs i respektive analys ett antal slutsatser om vilken sexualsyn som detta tilltal innebär. De resultat jag kom fram till kan sammanfattas genom en schematisk uppställning:

Ur kärlekens språk

Kärlekens språk 2000

Tilltal

lugnt
 auktoritärt, objektivt
 distansering
 generalisering
 retoriskt upplägg, expositoriskt berättande
 språkligt berättande
 direkt tilltal



Sexualsyn

samlagets tekniska aspekter
 sexuell lycka genom kunskap och teknik

scientia sexualis

Tilltal

hetsigt
 subjektivt
 identifikation
 specificering, individualisering
 narrativt upplägg, klassiskt berättande
 visuellt berättande
 indirekt tilltal



Sexualsyn

samlagets emotionella aspekter
 sexuell lycka genom kärlek och romantik

(ars erotica)

Slutsatser och diskussion

Det resultat som ovan presenterats är långtifrån fullständigt eller oproblematiskt utan kan snarare sägas vara högst generaliserat. Framförallt är indelningen av de båda filmerna inom diskurserna ”scientia sexualis” och ”ars erotica” diskutabel. Som nämnts i analyserna är inte filmerna entydigt fokuserade; *Ur kärlekens språk* inleds med att ett antal japanska erotiska bilder visas vilket tydligt hänvisar till den tradition som kallas ”ars erotica”, och *Kärlekens språk 2000* använder liksom sin föregångare också till viss del en auktoritär röst genom bl.a. Maj-Briht Bergström-Walans och Katerina Janouchs medverkande och genom återkommande allvetande speakerröster. Dessutom har filmerna flera likheter. Jag har tidigare pekat på att de båda använder något som man skulle kunna kalla för en cyklisk struktur, d.v.s. en struktur vari man ständigt återkommer till en viss typ av scen, i *Ur kärlekens språk* tedrickandet vid vardagsrumsbordet och i *Kärlekens språk 2000* det fiktiva tv-programmet ”Kärlekens språk”. Det är dessa återkommande scener som utgör filmernas ryggrader och som således till viss del

styr innehållet i de scener som förekommer däremellan. Vidare har det konstaterats att filmernas primära budskap är väldigt lika. Båda filmerna uttrycker nämligen åsikten att det är viktigt att tala mer öppet om sexualiteten för att på så sätt undanröja existerande fördomar och genom detta möjliggöra för var och en att komma till rätta med sin sexualitet. Det bör därför påpekas att den uppställning som har gjorts främst fokuserar på filmernas skillnader och därtill endast visar de dominerande tendenserna i respektive film vad gäller tilltal och sexualsyn.

Hur man ska se på de skillnader som trots allt går att skönja är dessutom problematiskt. Ett delmål för uppsatsen var att försöka sig på en tolkning av vad skillnaderna mellan dessa filmer kan säga om skillnader i synen på sexualitet mellan 1960-talets slut och idag. Här skulle man kunna mena att det finns flera skillnader vilka visar sig tydligast i hur väl filmerna kan placeras in i sina respektive samtider. *Ur kärlekens språk* tillkom mot slutet av en intensiv sexualdebatt och i en tidsperiod då sexualiteten hade liberaliserats i media. Dessutom baserade den sig på färsk forskning. *Kärlekens språk 2000* däremot faller genom sitt fokus på kärleksförhållanden och individens utveckling väl in i de moderniseringar av sexualupplysningen som genomförts i skolan sedan sjuttioalet. Därtill kan det konstateras att *Kärlekens språk 2000* genom olika stilistiska grepp som snabb klippning och mer ungdomlig musik i första hand vänder sig till en yngre publik än vad *Ur kärlekens språk* gjorde. Detta förmodligen för att det idag anses vara först och främst ungdomar som har ett behov av sexualundervisning. I *Ur kärlekens språk* däremot tilltalar man också en äldre publik, bl.a. genom det lugn i tilltalet som har diskuterats, men också genom att de som figurerar i filmen – både i expertpanelen och bland exempelscenerna – har en högre medelålder än ungdomarna i *Kärlekens språk 2000*, vilka i filmen går på gymnasiet. Huruvida andra förändringar över tid märks mellan filmerna är svårare att säga. Åttiotalets hiv- och aids kris ger sig exempelvis inte avsevärt till känna i den senare filmen. Könssjukdomar berörs, men inte i någon betydligt större utsträckning än vad det görs i *Mera ur kärlekens språk*, även om denna naturligtvis inte tar upp specifikt hiv. En möjlig tolkning är dock att detta går att se i filmens fokus på parrelationen som sexualitetens hemvist och otroheten som någonting destruktivt. Huruvida en större acceptans för olika sexuella läggningar kan skönjas är inte heller helt klart. Man skulle dock kunna säga att den nyare filmen tar upp homosexualitet som någonting naturligt – Julias och Sabines förhållande ifrågasätts eller problematiseras exempelvis aldrig – medan det i de äldre filmerna inte är ett tema som tas upp förrän i den första uppföljaren, vilket indikerar att man trots allt faktiskt ser det som någonting avvikande även om man är noga med att poängtera att det är någonting fullt normalt.

Det största problemet med ovanstående tolkning är emellertid de fakta som konstaterades i uppsatsens inledning: Över en miljon svenskar gick och såg *Ur kärlekens språk*, medan bara knappt sexhundra gick och såg *Kärlekens språk 2000*. En films popularitet är nämligen inte helt ovidkommande då man försöker sig på tolkningar av hur en film speglar sitt samhälle; ju fler som har sett filmen, desto bättre torde dess innehåll överensstämma med ett behov eller en attityd i samhället. Här finns det dock främst två faktorer som gör tolkningen av de båda filmerna diskutabel. För det första var sexualupplysning på 1960-talet ett relativt nytt fenomen, det hade bara varit obligatoriskt i skolorna sedan 1955, och således hade i princip bara den yngre delen av befolkningen genomgått denna undervisning. Idag har förmodligen den största delen av Sveriges befolkning haft sexualundervisning och det kan tänkas att det därför inte finns samma behov nu för detta som kanske existerade på 1960-talet. För det andra var sex på film ett relativt nytt fenomen när *Ur kärlekens språk* tillkom. Censurdebatten hade öppnat för mer liberala skildringar av sexuell aktivitet på film och den sexualakt som visades i *Ur kärlekens språk* och som sägs vara autentiskt innebar säkerligen av detta skäl en viss attraktion. Under 1970-talet exploderade dock industrin för den pornografiska filmen, särskilt efter att den så kallade paragrafen om att såra ”tukt och sedlighet” tog bort ur brottsbalken i sjuttioalets början. Tillsammans med hemvideos intåg på marknaden och nu på senare tid internets enorma utbud är det idag således inte särskilt svårt att komma över filmer med sexuellt material. Filmen *Kärlekens språk 2000* kanske således inte har haft en lika stor och självklar marknad som *Ur kärlekens språk* hade och detta komplicerar dessutom tolkningarna av filmerna som gjorts ovan. Det blir således nämligen vanskligt att tolka den vetenskapliga syn på sex som filmen *Ur kärlekens språk* uppvisar, motsvarande den mer känslomässigt orienterade syn som finns i *Kärlekens språk 2000*, som någonting som faktiskt existerade eller nu existerar i samhället. Vad som trots allt går att konstatera är dock att eftersom dessa filmer är sexualupplysningsfilmer så har de tillkommit i ett visst syfte, nämligen att upplysa allmänheten om frågor som rör sexualiteten. Det är således kanske inte nödvändigt att dessa filmer speglar en inställning till sexualitet som finns hos allmänheten, utan snarare speglar den syn på sexualitet som en viss avsändare vill förmedla till allmänheten. Det intressanta blir således kanske snarare varför det anses finnas ett behov av att förmedla en dylik syn, än huruvida denna syn har fått ett positivt mottagande. Möjligtvis kan det ha varit så att man under slutet på sextioalet ansåg att en rent teknisk kunskap var vad som fattades den svenska befolkningen, medan man idag anser att det kanske snarare är en känslomässig sådan som på något sätt har gått förlorad. Dessa uppsatsens sista anspråkslösa ord är emellertid bara spekulationer.

Källförteckning

Otryckt material – filmer

Kärlekens språk 2000

Oakhill Productions AB, Sverige 2004

Producent: Inge Ivarson

Regissör: Anders Lennberg

Manusförfattare: Chi An Gramfors, Anders Lennberg, Lena Ollmark, Emma Hallin

Fotograf: Håkan Lidman

Klipp: Lasse Lundberg, Mikael Enlund

Originalmusik: Petter Nordwall, Mark Ambervill

Skådespelare: Regina Lund (Stella Måne), Jan Mybrand (Ulf), Bert-Åke Varg (morfar), Kim Anderzon (Emilia), Temba Tainton (Lloyd), Maj-Briht Bergström-Walan (sexolog), Katerina Janouch (sexolog), Arne Weise (tv-presentatör), Emma T. Åberg (Sabine), Helena Lindblom (Julia), Martin Hedman (David), Sanna B. Danell (My), Julia Klingener (Nina), Emil Ahlén (Peter), Mejdi Zoghلامي (Habib), Charly Wassberg (Annika), Rick Petnni (Stefan), Sascha Zacharias (Emma), Jeremy Wan (Victor), Alex Levén (Krille Jansson), Hanna Axelsson (Hanna), Elvira Castilla Åkerblom (Filippa), Joakim Ehrenberg (Gabriel), m.fl.

Ur kärlekens språk

Swedish Film Production Investment AB, Sverige 1969

Producent: Inge Ivarson

Regissör: Torgny Wickman

Manusförfattare: Inge Hegeler, Sten Hegeler

Fotograf: Max Wilén

Klipp: Carl-Olov Skeppstedt

Originalmusik: Mats Olsson

Skådespelare: Inge Hegeler (deltagare i samtalsgrupp), Sten Hegeler (deltagare i samtalsgrupp), Maj-Briht Bergström-Walan (deltagare i samtalsgrupp), Sture Cullhed (deltagare i samtalsgrupp), Barbro Hiort af Ornäs (ospecificerad roll), Stig Johansson (ospecificerad roll), Göthe Gretbo (ospecificerad roll), Gösta Krantz (ospecificerad roll), Julie Bernby (ospecificerad roll), Börje Nyberg (ospecificerad roll), Lennart Lindberg (ospecificerad roll), Margaretha Henriksson (ospecificerad roll), Solveig Andersson (ospecificerad roll)

491

AB svensk Filmindustri, Sverige 1964

Regissör: Vilgot Sjöman

Chelovek s kino-apparatom (Mannen med filmkameran)

Sovjetunionen 1929

Regissör: Dziga Vertov

Det bästa ur kärlekens språk-filmerna (klippfilm)

Swedish Film Production Investment AB, Sverige 1973

Klipp: Lasse Lundberg

Grease

Paramount Pictures, U.S.A. 1978

Regissör: Randal Kleiser

High School

Osti Productions, U.S.A. 1968

Regissör: Frederick Wiseman

In the Year of the Pig (Vietnam – grisens år)

U.S.A. 1968

Regissör: Emilio de Antonio

Kärlekens XYZ

Swedish Film Production Investment AB, Sverige 1971

Regissör: Torgny Wickman

Kärlek – så gör vi. Brev till Inge och Sten

Swedish Film Production Investment AB, Sverige 1972

Regissör: Torgny Wickman

Listen to Britain

Crown Film Unit, Storbritannien 1942

Regissör: Humphrey Jennings, Stewart McAllister

Mera ur kärlekens språk

Swedish Film Production Investment AB, Sverige 1970

Regissör: Torgny Wickman

Night Mail

General Post Office Film Unit, Storbritannien 1936

Regissör: Harry Watt, Basil Wright

Soldier Girls

U.S.A. 1981

Regissör: Nick Broomfield, Joan Churchill

Tabu

AB svensk Filmindustri, AB Europa Film m.fl., Sverige 1977

Regissör: Vilgot Sjöman

Taxi Driver

Columbia Pictures Corp, U.S.A. 1976

Regissör: Martin Scorsese

The Thin Blue Line (På en skör tråd)

American Playhouse m.fl. U.S.A. 1988

Regissör: Errol Morris

Otryckt material – övrigt

www.imdb.com/title/tt0064563/business, 2006-05-01, utskrift i författarens ägo

www.sfi.se/sfi/IMAGES/_SFI_PDF_STAT/2004_PREMIARSATTA_LANGFILMER_EF_TITEL_AD.PDF, 2006-05-01, utskrift i författarens ägo

Tryckt material

Ahlmark-Michanek, Kristina, *Jungfrutro och dubbelmoral*, Malmö, Lund: Bo Cavefors bokförlag 1962

Asklund, Lis och Torsten Wickbom, *Brytningstid – En bok om ungdom och samlevnad*, Stockholm: Rabén och Sjögren 1959

Bengtson, Lena, ”Expert bakom sexfilm går till attack: Scener borde kortats”, *Arbetet*, 1970-09-09

Bordwell, David & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, sjunde upplagan, New York: McGraw-Hill 2004

Centerwall, Erik, ”Med moralen som styrmedel – historiska perspektiv på sexualupplysning”, i *Hela livet – 50 år med sex och samlevnadsundervisning*, Myndigheten för skolutveckling, Stockholm: Liber 2005, hämtad från:

www.skolutveckling.se/publikationer/publ/main?uri=scam%3A%2F%2Fpubl%2F580&cmd=download, 2006-05-03, utskrift i författarens ägo

Centerwall, Erik, ”Obligatorisk sexualundervisning – perspektiv på tre handledningar” i *Hela livet – 50 år med sex och samlevnadsundervisning*, Myndigheten för skolutveckling, Stockholm: Liber 2005, hämtad från:

www.skolutveckling.se/publikationer/publ/main?uri=scam%3A%2F%2Fpubl%2F580&cmd=download, 2006-05-03, utskrift i författarens ägo

Forsslund, Titti, *Frisk och stark med skolradion – pedagogik och retorik i hälsoprogram 1930-1959*, Stockholm: HLS Förlag 2002

Foucault, Michel, *Sexualitetens historia band I: Viljan att veta*, översättning av Britta Gröndahl, Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB 2002

Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige – en historia i tio kapitel och en fortsättning*, Stockholm: Dialogos förlag 2003

Grodal, Torben, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings And Cognition*, Oxford: Oxford University Press, New York 1997

Hegeler, Inge och Sten, *Kärlekens ABZ...*, Stockholm: Rabén och Sjögren 1962

Johnson, Eithne, ”Loving Yourself: The Specular Scene in Sexual Self-Help Advice for Women”, i *Collecting Visible Evidence*, red. Jane M. Gaines & Michael Renov, Minneapolis: University of Minnesota Press 1999

- Lennerhed, Lena, *Frihet att njuta – sexualdebatten i Sverige på 1960-talet*, Norstedts förlag 1994
- Masters, William H. & Virginia E. Johnson, *Human Sexual Response*, London: J. & A. Churchill Ltd 1966
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 2001
- Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1991
- Nichols, Bill, "The Voice of Documentary", i *New Challenges for Documentary*, red. Alan Rosenthal, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1988
- Ottesen-Jensen, Elise, *Och livet skrev*, Stockholm: Bonniers 1968
- Schildt, Jurgen, "Mera ur älskogens alfabet", *Aftonbladet*, 1971-07-09
- Sharrett, Christopher, "End of Story – The Collapse of Myth in Postmodern Narrative Film", i Lewis, Jon, red. *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*, New York: New York University Press 2001
- Sigurd, Bengt, *Språk och språkforskning*, Lund: Studentlitteratur 1991
- Staiger, Janet, *Media Reception Studies*, New York, London: New York University Press 2005
- Ullerstam, Lars, *De erotiska minoriteterna*, Göteborg: Zindermans förlag 1964
- Vinterhed, Kerstin, "Klinisk och rak upplysningsfilm med ytligt språk", *Dagens nyheter*, 1969-09-09
- Vinterhed, Kerstin, "Sex som frälsning i nya 'Kärlekens språk'", *Dagens nyheter*, 1970-09-09
- Wallengren, Ann-Kristin, "Samhällsbyggarnas tv-undervisning. Estetik och ideologi i utbildningsprogram för televisionen" i *Om tilltal, bildspråk och samhällssyn i utbildningsprogrammen*, redaktör Bengt Sandin, Stiftelsen Etermedierna i Sverige 2004
- Wallengren, Ann-Kristin, *UR-bilder, Utbildningsprogram som tv-genre*, Stiftelsen Etermedierna i Sverige 2005
- Williams, Linda, *Hard Core – Power, Pleasure, and the "Frenzy" of the Visible*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1989
- Åberg, Anders, *Tabu – Filmaren Vilgot Sjöman*, Lund: Filmhäftet 2001
- Østbye, Helge m.fl., *Metodbok för medievetenskap*, Malmö: Liber 2004